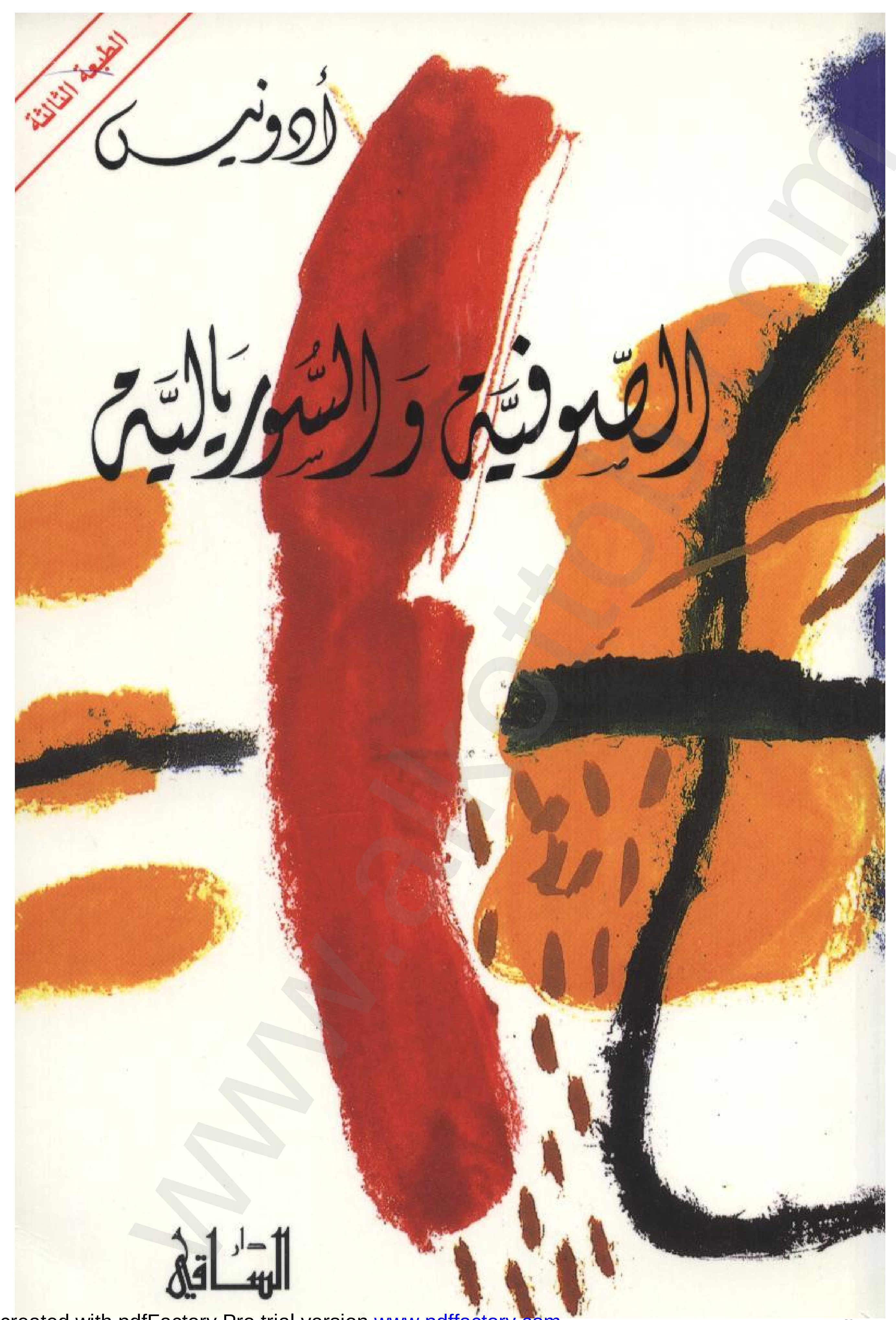

الطبعة الثالثة
أدونيس
الصوفية والسوريالية
دار الساقي

أدونيس

الصّوفيّة والسُّورياليّة



دار الساقي

مقدمة

- ١ -

الصوفية والسوريالية: عنوانٌ قد يثير استنكاراً، أو على الأقلّ، اعتراضاً. لا من الأشخاص الذين يُعنون بالسوريالية، وحدهم، وإنما أيضاً من أولئك الذين يعنون بالصّوفية. وسواء كانت هذه العناية، في الجانبين، سلبيّةً أو إيجابية، فإنّ الجمع بين هذين الاتّجاهين قد يكون موضعَ استغراب.

الاعتراضُ الأساسيّ الذي يمكن أن ينشأ هو أن الصوفية تديّنٌ، وأنها تتجه نحو الخلاص الديني، بينما السوريالية حركة إلحادية، ولا تهدف إلى أي خلاصٍ سماوي، فكيف يمكن الجمع بين متديّنٍ وملحد؟ ومثل هذا الاعتراض صحيح، ظاهريّاً: غير أنّه لا يلغي عُمْقيّاً إمكانَ التّقارب أو إمكانَ التلاقي في نقاطٍ عديدة، على الطريق التي تسلكها، معرفيًّا، كلٌّ من الصوفية والسوريالية. ثم إنّ الإلحادَ لا يتضمّن بالضرورة رَفْضَ الصوفيّة، كما أنّ الصوفية لا تتضمّن بالضرورةِ، الإيمانَ بالدين التقليدي، أو الإيمان التّقليدي بالدّين.

تبقى لهذا الاعتراض، في كلّ حال، فائدة أساسية، هي أنه يدفع

الباحث لإعادة النظر في المعنى الشائع للصوفية وفي تحديدها، وفهمها من جديد في ضوءٍ جديد. وهذا هو الشأن نفسه بالنسبة إلى السوريالية. فمن الصحيح القول ليس لله، بالمعنى الدينيّ التقليدي، أيّ حضور في التجربة السوريالية كما يؤكد أندريه بريتون نفسه بقوله إنّ المقدّس الذي يؤمن به ليس دينيًّا، أو هو خارج الدين. لكن ليس له كذلك، بالمعنى الديني التقليدي، أي حضور في التجربة الصوفية. أو لنقل: إنّ حضوره فيها ليس حضور انفصالٍ وتَجْريدٍ عن الوجود، كما هو الشأن في النظرة الدينية التقليدية، وإنما هو حضورُ اتّصالٍ بالوجود، حضورُ اتّحادٍ ووحدة. اللّه، صوفيًّا، ليس الواحِدَ - إلا لأنّه الكثير. إنّه من الوجود، «النّقطةُ العليا» كما يُعبّر بريتون، النقطة التي يتوحّد فيها ما نسمّيه المادة وما نسمّيه الروح، وتزول التناقضات. فهو ليس الواحدَ الذي يخلق الوجودَ، من خارجٍ ودون اتّصالٍ به، وإنّما هو الوجود نفسه في حركيّتِهِ ولا نهايته. ليس في السماء، وليس في الأرض، بل هو السماء والأرضُ معاً، متّحدتين. والسّفرُ إليه لا يقتضي أن نخرجَ من الوجود ومن نفوسنا وإنما يقتضي على العكس أن ندخل أكثَر فأكثَر في الوجود وفي نفوسنا. واللّانهاية ليست خارجَ المادّة، بل هي داخلَ المادة: اللّانهاية هي الإنسان نفسه، والمادّة نفسها. إنه في مكانٍ ما، لكن داخلَ المكان. إنه بلادٌ أخرى - لكنّها موجودةٌ حولنا وفينا.

هكذا علينا أوّلاً، في الكلام على الصوفيّة، أن نهمل القول السائد عنها، وأن نُهمل، بخاصّةٍ، التّأويلات المذهبيّةَ حولها وعنها.

لذلك ينبغي الانطلاقُ من الأصل. أصليًّا، ترتبط كلمة صوفيّ بما

هو خفيٌّ وغيبيّ. والاتّجاه إلى الصوفيّة أملاه عجزُ العقل (والشّريعة الدينية) عن الجواب عن كثير من الأسئلة العميقة عند الإنسان ـ وأملاه كذلك عجزُ العلم. فالإنسان يشعر أنّ ثمة مشكلات تؤرّقه، حتى عندما تُحلّ جميع المشكلات العقلية، والشرعية ـ الدينية، والعلمية، أو عندما تُحل جميع المشكلات بوساطة العقل والشرع والعلم. هذا الذي لم يُحَلّ (لا يُحَلّ)، هذا الذي لم يُعْرَف (لا يُعرف)، هذا الذي لم يُقَلْ (لا يُقال) هو ما يولِّد الاتّجاهَ نحو الصوفية. وهو نفسه ممّا سَوّغ نشأةَ السوريالية. فدعوى السوريالية الأولى هي أنّها حركةٌ لقول ما لم يُقَل، أو ما لا يُقال. ومدارُ الصوفية، كما أفهمُها، هو اللاّمقولُ، اللاّمرئيّ، اللاّمعروف.

والهدف الأخير الذي يسعى اليه الصوفي هو أنْ يَتماهَى مع هذا الغيب، أي مع المطلق. ويهدف السورياليّ إلى أن يحقّق الأمرَ نفسه. وليس المهم هنا هويّة هذا المطلق، بل حركة التّماهي معه، والطريق التي تؤدّي الى ذلك، سواء كان هذا المطلق اللّه، أو العقل، أو المادة نفسها، أو الفكر أو الروح. . . الخ. هناك في جميع الحالات عودةٌ إلى أصل الخلق، أيًّا كان هذا الأصل. وهي عودةٌ تَفْترِضُ مغايرةَ العائد للأصل، وتماهِيَهُ معه في آن. الأصل، بعبارةٍ ثانية، يبقى ذاته، فيما يتجلى عبر مخلوقاته، وفيها تعود مخلوقاته إليه.

- ٢ -

في مقالة كتبها غي ـ رينيه دوميرو[1]، مَيَّز، بسرعةٍ، بين السوريالية والإيزوتيرسمية، قائلاً إن الأولى حركة للاستضاءة بنورٍ غير مرئيّ، نور

(الروح؟ Esprit) أو الفكر، وتسعى للكشف عن العمل الحقيقي لهذا الفكر، أما الثانية فتحاول أن تكشف عن الوظائف الخفيّة للطبيعة. وفيما تجهد الأولى لكي «تعيد للفكر حريّته»، تعمل الثانية من أجل «التحرّر الروحي». ويقول أن النقطة العليا التي تحدث عنها بريتون ليست صوفية (Mystique) مستشهداً بما ورد في بعض أحاديثه: «بدهيٌّ أنَّ هذه النّقطة، حيث ينبغي أن تنحلّ جميع التناقضات التي تتأكّلنا وتبعث فينا اليأس، والتي سميّتها في كتابي الحبّ المجنون بـ «النقطة العليا»، استذكاراً لموقع جميل في جبال الألب المنخفضة، لا يمكن قطعاً أن تُعَدّ صوفية». (أحاديث، غاليمار ١٩٥٢، ص ١٥١)[٢]. والأرجح أنّ كلمة صوفية هنا، هي بمعنى (Esotérique) كما يبدو من سياق هذه المقالة، وسياق استخدامها.

ويقول الكاتب أن السوريالية دهشت، منذ نشأتها، بالصّور العفوية التي تنبثق في الحلم، وبالآليّة اللفظية أو التّشكيلية، ومارست نشاطاتٍ منظمة بلغت أوجها مع روبير ديسنوس Robert Desnos الذي كان قادراً أن ينام إراديّاً، حتى في مقهى صاخب. ويصف الشاعر أراغون هذه النشاطات بأنها «تجارب مدهشة كنا على الرّغم من التحليل النفسي، نكاد أن نفسّرها مَا وَرائِيًّا (موجة أحلام، مجلة كوميرس Commerce، خريف ١٩٢٤)[٣].

ويؤكد الكاتب أن عبارة «الوظيفة الحقيقية للفكر»، بوساطة «الآليّة النفسية»، خارج كل رقابة يمارسها العقل، وخارج كلّ همٍّ جماليّ أو أخلاقي بقيت حتى النهاية، الهاجسَ الدائم للسوريالية، فرديًّا

وجماعيًّا، خصوصاً في كل ما يتعلق باستكشاف إمكاناتٍ لاطلاق اللاّشعور في قنوات الحياة اليومية.

ويقول متابعاً إن السوريالية تهتم عُمْقيًّا باللامعقول L'irrationnel، لكن ليس إلى حدّ الايحاء بإيمانٍ ما، بآلهٍ أو ألوهةٍ ما، كما حاول أن يوحي ميشال كارّوج michel Carrouges وبيار كلوسوفسكي Pierre Klossowski (ص ٣، من المقالة - النشرة). وتعتقد السوريالية كذلك أن التمييز بين الخياليّ والواقعي لا معنى له. فالواقع كما تفهمه ليس واقع الأوهام العادية للثنائيّة. والخيال، كما تراه، هو الذي يقود الوعي الى بؤرة الاهتزازات أو (الذّبذبات) المؤسِّسة vibrations fondatrices (المقالة، ص ٤). فالمسألة، كما يتابع الكاتب، هي في الواقع مسألة عالمٍ من الذبذبات لا يكفّ الكتّاب المختصون في كلامهم على الهالات auras، عن إثباته. بل يزعم بعضهم أنّ كل شخص تحيط به ثلاثة مستويات من الذبذبة - لوناً، وامتداداً، ودلالةً. لكن، «إن كان علينا أن نصدّق كارلوس كاستانيدا Carlos Castaneda وساحره ياكي Yaqui، فإنّ رؤية هذه الأشياء، بطريقة أخرى غير المصادفة، تتطلّب دُرْبةً قاسيةً جدًّا» (ص ٥، المقالة نفسها).

ويشير الكاتب الى ما يقوله بريتون عن علاقة السّوريالية بالطبيعة، مؤكّداً قوله بأنّه يصعب على السورياليين أن يقبلوا الفكرة القائلة بأن الطبيعة معادية للانسان، لكنهم يفترضون أنّ الإنسان «أضاعَ مفاتيح كان يمتلكها فطريًّا وكانت تبقيه في تواصلٍ حميم مع الطبيعة»، ومذّاكَ يحاول أن يجرّبَ عبثاً مفاتيحَ أخرى (المقالة ص ٥. وأحاديث، ص ٢٤٨).

ويستطرد بريتـون قائـلاً: «لن تكون للمعـرفة العلميـة للطبيعة أيـة قيمة إلا شريطةَ أن يتم التّماسُّ مع الطبيعة بوساطة الطّرق الشعـرية، وأجرؤ على القول الطرق الأسطورية» (أحاديث، ص ٢٤٨).

ويعـترف الكـاتب أخيـراً أن البُعْـدَ الايـزوتـيري Esotérique، (الباطني، الخفيّ)، وبُعْـدَ المعـرفـة بـالسّحـر والتّنجيم Occultation يظهران في البيان السوريـالي الثاني، معلّلاً ذلـك بأزمـة إنسانيـة عامّـة (المقالة، ص ٦)، حيث يلفت بريتون الانتباه الى التماثل بين ما تبحث عنه السوريـالية ومـا تبحث عنه السيميـائية Alchimie، ويصفـه بأنّـه تماثل بارز remarquable analogie من حيث الهدف، إذ «ليس الحجر الفلسفي (pierre philosophale) شيئاً آخر إلا ما يتيح لخيال الانسان أن يَثْأَرَ بقوّة من الأشياء كلها، بعد قرون من تدجينِ الفكر، والخضوع المجنـون، وها نحن من جـديد نحـاول أن نحـرّر نهائيًّـا هـذا الخيـال بتشـويشٍ لجميع الحـواسّ طـويـلٍ، وعـظيمٍ، ومـدروس». (البيـان الثاني، ١٩٣٠، وانظر المقالة ص ٦ ـ ٧).

- ٣ -

تـوقفت طويـلاً عنـد هـذه المقـالـة لأنها الأخـيرة التي تتنـاول هـذا الموضوع، أعني علاقة السوريالية بالغيب أو العالم الخفي. وكل ما فيها يشير، سلباً أو إيجاباً، إلى عمق هـذه العلاقـة وأساسيّتهـا، شريطة أن ننفي من الغيب والخفيّ، البُعدَ الديني التقليديّ. والصوفيـة، كما أرى إليها وأحاول أن أقدمها في هذا البحث هي، تحديداً، ما يخلو من هذا

البُعد، وما يُناهِضه، خصوصاً على الصعيد المعرفيّ. أظن مع ذلك، أنّ الاعتراضَ الذي أشرت إليه في البداية، سيظلُّ وارداً. فالسوريالية عُرِفت بكونها حركةً أدبيّة ـ فنية، لها نتاجها الشعري والنثري والتشكيلي، بينما عرفت الصوفيّة بكونها حركة دينية. ولم يُدْرَس نتاجها إلّا بوصفه وثيقةً تفصح عن آرائها ومعتقداتها الدينيّة. أضيف إلى ذلك أنّه ليست بينهما أيّة قرابةٍ، على صعيد اللغة، أو على صعيد المرحلة التاريخية، أو على صعيد الثقافة، بشكلٍ عام. غير أنّ هذا كلّه يوضح بؤسَ القراءة النقدية للصّوفية، وبؤسَ فهمها، ويوضح بِعَامَّةٍ، بؤسَ المستوى النظريّ المعرفيّ عند دارسي الثقافة العربية، وبؤسَ الصورة التي قُدِّمت لنا بها هذه الثقافة نفسُها.

مع ذلك، أُبادر إلى القول إنّ غايتي في هذا البحث ليست القولَ إن الصوفيّة والسورياليةَ شيءٌ واحد، أو إنّ الأولى بوصفها تجربةً متقدمة زمنيًّا، أثَّرت على الثانية، بشكلٍ مباشرٍ أو مُداور. إن غايتي هي التوكيد على أَنّ في الوجود جانباً باطناً، لا مرئيًّا، مجهولاً، وأَنّ معرفته لا تتمّ بالطرق المنطقية ـ العقلانية، وأنّ الإنسانَ دونه، دونَ محاولةِ الوصول اليه، كائنٌ ناقص الوجودِ والمعرفة، وأَنّ الطرق إليه خاصّةٌ وشخصية، وأننا نجد استناداً الى ذلك، قراباتٍ وتآلفاتٍ بين جميع الاتّجاهات التي تحاول أن تَسْتَشْرِفَ هذا الغيب، وبينها، بِخاصّةٍ، الصوفية والسوريالية. فالتجارب الكبرى في معرفة الجانب الخفيّ من الوجود تتلاقى، بشكل أو آخر، فيما وراء اللّغات، وفيما وراء العصور، وفيما وراء الثقافات. وسوف أحاول أن أصِفَ هذا التلاقي بين الصوفية والسوريالية، وأن أُوضح أَنّ كلاًّ منهما سلكت الطريق

المعرفيّ نفسه، لكن بأسماء مختلفة، ومن أجل غايات مختلفة. فالمنهج واحد، وفي تطبيق هذا المنهج مشابهَاتٌ كثيرة تدفع إلى القول بأنّ السوريالية صوفية وثنيّة، أو بلا إله، وغايتها التّماهي مع المطلق، وبأن الصوفيّة سوريالية تقوم على البحث عن المطلق والتماهي هي أيضاً معه.

نعم، في لحظةٍ ما، يشعر الإنسان أنّه في حاجةٍ إلى من يتحدث معه خارج الكتب، وخارج العقل، وخارج العلم. مع شجرة، أو حجر، جبلٍ أو نهر.

وفي مثل هذه اللّحظة، يشعر الانسان أنّ فكره ليس في رأسه وحده، وإنما هو في جسده كله. وقد يكون، أحياناً، أكثرَ حضوراً حتى في القدمين منه في الرأس. يشعر أن الفكر هو هذه الوحدة العميقة بين جسدين لا بين فكرتين، وأنه في حاجة إلى الاتّحاد مع موجةٍ، مثلاً، أكثرَ مما هو في حاجة إلى الكلام مع إنسان آخر.

ويتأكد له أنّ الحقيقة، في مثل هذه اللّحظة لا تجيء من خارج - من الكتاب، أو الشّرع، أو القانون، أو الأفكار والتعاليم، وإنما تجيء من داخل، من التجربة الحية، من الحبّ ومن التواصل الحيّ مع الأشياء والكون. ويتجلّى له أنّ الإنسان ظامىءٌ أبداً إلى أن يُجسّد ويتجسّد، لا أن يَفْصِل ويَنْفصل. ظامىءٌ إلى الوحدة لا الى التّجريد، وإلى المشاركة لا إلى الهيمنة. ويُوقن أنّ اللّه، إنْ كان خارج الوجود، ولا اتّصال له بالوجود إلا اتّصالَ التكوين والهيمنة، فإن هذا العالم لن يكون أكثرَ من كرةٍ من الغبار لا يستحقّ أن يوجد، ولا يستحق

بالأحرى أن يعيش فيه هذا الكائن العظيم: الانسان. وسيكون هذا المخلوق، مع ذلك، أكثرَ أهميّةً من الخالق. وسيكون من نافل القول أن نجهرَ: إذا لم يكن الوجود إلاّ جَنّةً أو جحيماً فإنه لن يكون إلاّ رهاناً، وسيكونُ هذا الرّهان بليداً ومضحكاً، ولا يليقُ بالانسان.

في مثل هذه اللّحظة أيضاً يزداد الإنسان يقيناً بأن في أعماقه محيطاً بلا حدود، تسوّره وتلجمه سدودٌ وحواجز من كل نوع، وأنّ حياته ستظلّ زبداً، إن لم يهبط فيه، محطماً سدوده وحواجزه، حيث يرى ما لم يره (ما لا يُرى) ويفكر بما لم يُفَكّر فيه، ويحس بما كان يُعْتَقدُ أن أحداً لن يحظى به ـ وحيث ينفتح له عبر هذا الهبوط في هذا المحيط، عالَمٌ ليس محدوداً بالأشياء، وإنما حدوده الفكر والخيال: لا حدَّ له إلا حَدّ الفكر والخيال.

وربما كانت هذه اللحظة لحظةَ الحبِّ بامتياز: ففي الحب يتجاوز كلٌّ من الرجل والمرأة فرديّته، في وحدةٍ يَشعرُانِ فيها أنّهما أكثرُ مما هما، أنّهما الواقع والمطلق، الوجودُ وما وراءه. ولا يعود كلٌّ منهما إلاّ تجليّاً للآخر. يتجلّى له، ويتجلّى فيه، ويتجلّى منه، ويتجلّى عليه، ويتجلى معه، ويتجلّى كمثله.

هذه اللحظة هي، على وجه التحديد، المناخ الأساسيّ الذي تتلاقى فيه الصّوفية والسوريالية.

- ٤ -

يفتي ابن تيمية في الصوفيّة، قائلاً: «لَمّا كانت أحوال هؤلاء شيطانية، كانوا مُناقِضين للرسل صلوات الله تعالى عليهم، كما يُوجَد

في كلام صاحب الفتوحات المكّية والفصوص وأشباه ذلك. يمدح الكفّارَ مثل قوم نوح وهود وفرعون وغيرهم، وينتقص الأنبياء كنوح وابراهيمَ وموسى وهارون. ويذمّ شيوخَ المسلمين المحمودين عند المسلمين، كالجنيد بن محمد وسهل بن عبد الله التّسْتُري، ويمدح المذمومين عند المسلمين كالحلاّج ونحوه، كما ذكره في تجليّاته الخيالية الشيطانية». (الفتاوى: ١١/٢٣٩، الرياض ١٣٨٢ هـ).

وأميل إلى القول إنها فتوى صحيحة من وجهة نظر ابن تيمية، أي من وجهة نظر الفَهْم الظاهريّ ـ التقليدي للنصّ القرآني. فليس في النص القرآني، كما فهمه المسلمون الأوائل، ولا في الحديث النبويّ ـ إذا فُهِما ظاهريًا ـ شرعيًا، بحسب التقليد الاتّباعي، ما يمكن أن يُعَدّ مصدراً مباشراً للرؤيا الصوفية. على العكس، ليس في هذه الرّؤيا الا ما يتناقَض ظاهريًا مع النصّ الديني لا على صعيد النظر الى الخالق وحسب، بل أيضاً على صعيد النظر إلى الخلق.

غير أنّ الصوفية فهمت النصَّ الديني وأوّلته، بشكلٍ مغاير جذريًا، للفهم الشرعيّ الظاهريّ. بل جعلت من النبيّ نفسهِ، عملاً وقولاً، النموذجَ الأول للصوفي. لكن هذه قضية أخرى.

ربّما يَحسُنُ هنا أن نرى فهم ابن تيمية للصوفية، بوصفه نموذجاً للفهم التّقليديّ. فهو يقسمها الى قسمين: معيّن ومطلق. الأول هو «كقول النصارى، والغَالِية في الأئمّة من الرّافضة، وفي المشايخ من جهال الفقراء والصوفية، فإنهم يقولون به في معنى ـ إمّا كاتحاد الماء واللّبن، وإما بالحلول، وإما بالاتّحاد من وَجْهٍ دون وجه».

وأمـا الحلول المطلق، وهـو أن الله تعالى بـذاته حـالٌّ في كل شيء، فهذا تَحْكيهِ أهلُ السنة والسَّلفُ عن قدماء الجهمية.

وأما ما جاء به هؤلاء (المتصوفة) من الاتّحاد العام، فما علمت أحداً سبقهم إليه، إلا من أنكر وجود الصانع مثل فرعون القرامطة. وذلـك أن حقيقة أمرهم أنهم يرون أنَّ عينَ وجود الحق هو عينُ وجود الخلق، وأنَّ وجـود ذات اللّه، خـالق السـماوات والأرض، هـو نفسُ وجـود المخلوقات. فلا يُتَصوَّر عندهم أن يكون الله تعالى خلقَ غيره، ولا أنه ربُّ العالمين، ولا أنّه غنيٌّ وما سواه فقير. لكن تفرّقوا على ثلاثة طرق:

«الأول أن يقولوا إن الـذوات بأسرهـا كانت ثـابتةً في العـدم، ذاتها أبـدية أزليـة حتى ذوات الحيـوان والنبـات والمعـادن، والحـركـات والسكنات، وأن وجود الحق فاضَ على تلك الذوات، فوجودها وجـود الحق، وذواتها ليست ذات الحق. ويفرّقـون بين الـوجود والثبـوت: فما كنتَ به في ثُبوتِكَ، ظهرتَ به في وجودك».

«الثـاني أنَّ وجود المحـدثات هـو عين وجـود الخالق ليس غـيره ولا سواه».

«الثالث أنّه ما ثَمّ غيرٌ ولا سِوىً، بوجهٍ من الوجوه، وأنَّ العبدَ إنّمـا يشهد السِّوى ما دام محجوباً، فإذا انكشف حجابه رأى أنّه ما ثَمَّ غيرٌ، وتَبيَّنَ له الأمـر» (مجموعـة الـرسـائـل والمسـائـل، ص ١٧٢، ١٧٦، ١٧٧).

ويـرى ابن تيمية أنَّ الأصـل في ضَـلال الصـوفيـة يكمن في تقـديم قياسهم على النصّ المنزل، «وتقديم اتّبـاع الهوى عـلى اتّباع أمـر الله، فإنّ الذوق والوجد ونحو ذلك هو بحسب ما يحبّه العبد ويهـواه». وهو

يرى أن هذا هو كذلك أصلٌ لضلال كلّ من ضَلّ[٤]. والهوى هو الظّن والشّهوة، وعبادة العجـل[٥]. ومن هنا يغـرم هؤلاء كما يـرى ابن تيمية «بِسماع الشعر والأصوات والآلات الموسيقيـة التي تهيج المحبـة المطلقـة التي لا تختص بأهل الايمان، بل يشترك فيها محبّ الرحمن ومحبّ الأوثان ومحب الصلبـان ومحبّ الأوطـان ومحب الإخــوان ومحب المُـرْدَان ومحب النّسوان، وهؤلاء هم الذين يتبعون أذواقَهم ومواجيدهم من غير اعتبارٍ لذلك بالكتاب والسنّة وما كان عليه سَلفُ الأمة»[٦]. الصوفيـة، بتعبيرٍ آخر، تعبد الله بغير ما أمرَ وشرَع، تَعبدُه «بالأهواء والظّنون والبدع». ومنها ما يحصل للصوفية من خرق عـادة أو مكاشفـة أو استجابـة دعوة تخالف العادة. وثمة مجالٌ أمامهم للنجاة من هذا الهلاك الـذي يعرض لهم، هو «ملازمة أمر الله»، أو هو «الاعتصام بالسنة»، فالسنّة «كما قال مالك: مثل سفينة نوح، من ركبها نَجا، ومن تخلّف عنها غرق»[٧].

وفي رسـالةٍ أخـرى يقول ابن تيميّـة إن الصوفيـة «بنوا أمـرهم عـلى الإرادة ولا بـدّ منها، لكن بشرط أن تكـون إرادةَ عبادةِ الله وحـده بمـا أمر»[٨]. ويستطرد قـائلاً: «والمتكلمـون بنوا أمـرهم على النـظر المقتضي للعلم، ولا بدّ منه، لكن بشرط أن يكـون علماً بما أخـبر به الـرّسول، والنـظر في الأدّلة التي دلّ بهـا الرسـول وهي آيات الله. . . ومن طلب علماً بـلا إرادة، أو إرادة بلا علم فهـو ضـالّ، ومن طلب هـذا بـدون اتّباع الرسول فيهما فهـو ضالّ». ويخلص إلى القـول إن الإسلام يـدور عـلى أصلين: «على أن يعبـد الله وحده، وأن يعبـد بما شَـرعَ ولا يعبد بالبِدَع»[٩].

وقد تُذكّـر فتوى ابن تيميـة في الصّوفيـة، باستقبـال السوريـالية في

الأوساط الثقافية استقبالاً ممزوجاً بـالاستغراب وبشيء من السخـرية. فقد كان يقال في هذه الأوساط عن كل عمل يخرج عـلى القواعـد التي تقرّها الجمالية التقليدية: هذا سوريالي![10].

مقابل ما يقوله ابن تيمية، يقول الصوفيّ أحمـد بن محمد بن عجيبـة الحسني في كلامه على أصل التصوف: «أما موضوعه فهو الذات العليّة لأنه يبحث عنها باعتبار معرفتها، إمّا بالـبرهان، أو بـالشهود والعيـان، فالأول للطالبين والثاني للواصلين. وأمّا واضـع هذا العلم، فهـو النبي صلى الله عليه وسلم علّمه الله له بالوحي والإلهام، فنزل جبريل عليه السـلام أوّلاً بالشريعـة، فلما تقرّرت نـزل ثانيـاً بالحقيقـة، فخصَّ بهـا بعضـاً دون بعض. وأول من تكلم فيه واظهـره سيّدنـا عـليّ كـرّم الله وجهــه»... (إيقــاظ الهمم في شرح الحكم، مصر (دون تــاريــخ) وبهامشه: الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، ص ٥).

ويحدد الفرق بين الشريعة والطريقة والحقيقة، فيقول: «الشريعة أن تعبـده، والطَّريقـة أن تقصده، والحقيقـة أن تشهده» (المصـدر نفسـه، ص ٣٨).

ويرى هذا الصوفيّ أن الانسان «نمـوذجُ ربّانيّ»، أعـطاه الله صفاتـه المعنوية، وهكـذا فإن «حقيقـة الإنسان وَسِـرَّهُ من أسرار الله، لا يجوز أن يُوضع في الكتب على وجه التصريح، وإنما يُذكر على وجه الاشـارة والتّلويح» (المصدر نفسه، ص ٤١ ـ ٤٣). فَسِرُّ «الربوبيّة الذي أودعه الله في الإنسان لا يَعلم حقيقته على الكمال، الا الله نفسـه». (المصدر نفسه، ص ٤٦ ـ ٤٧).

ومن هنـا يخاطب ابن عجيبـة الإنسان قـائـلاً: «إنّ علـمَ الأذواق

لا يُؤْخَـذ من الأوراق. وإياك وطلب الـدليـل من خـارج، فتفتقـر إلى المعارج. واطلب الحق من ذاتِك لـذاتك، تجـد الحق أقرَب إليـك من ذاتك» (المصدر نفسه).

ليست التجربة الصـوفية، في اطـار اللغة العـربية، مجـرد تجربـة في النّظَر، وإنما هي أيضاً، وربما قبل ذلك، تجربة في الكتـابة. إنها نـظرة أُفصـح عنها بـالشعر، وزنـاً ونثراً، أو بلغـة شعريـة، إضافـةً الى لغـة البحث النظريّ، والشرح. وهي في ذلك، على صعيد الكتابة، حـركة إبـداعية وسّعت حـدود الشعر، مضيفـةً إلى أشكالـه الوزنيـة، أشكالاً أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح عـلى تسميته، في النقد الشعري الحديث، بـ «قصيدة النثر». وبدءاً من هذه الكتابة كان ينبغي أن يتغيّر مفهوم الشعر، داخل النقد العربي، وأن يُؤَسَّس لمـنـظور جديدٍ في تحديد الشعر وفهمه. لكن هذا لم يحدث. وكـان على الكتـابة الصوفية أن تنتظر أكثر من عشرة قرون، لكي تجد قلّةً، لا تزال نادرة، تكافح من أجل قراءتها وفهمها، بشكل جديد.

وإنها لمفـارَقةٌ أن تلجـأ الصوفيـة، بـوصفهـا تجـربـة في البحث عن المـطلق، لكي تعـبّر عن أعمق مـا فيهـا، الى الشعــر ـ وهـو المُقْصَى، تقليـديًّا، عن مقـاربة المـطلق، ومعرفتـه. أليس في ذلك مـا يدلّ عـلى رفضهـا طرق التعبـير الديني ـ الشرعي، التي تـرفض الشعـر، وتضـع حدًّا فاصلاً نقيضاً بينـه وبين الـدين، خصوصـاً على الصعيـد المعرفي؟ لقـد رأت الصوفيـة في الكتابـة الشعريـة الوسيلةَ الأولى لـلإفصاح عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية وسيلةً أولى للمعرفة. وفي هـذا نرى استمراراً لما قبل الإسلام والوحي، واستعادةً للعلاقة الوثيقة بين الشعر

والغيب. لقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والانسان، الفن: الشّكل، الأسلوبَ، الرّمز، المجازَ، الصورة، الوزن، القافية، والقارىء يتذوق تجاربَهم، ويستشفُّ أبعادها عبر فنّيتها. وهي مستعصية على القارىء الذي يدخل إليها، معتمداً على ظاهرها اللّفظي. بعبارة ثانية، يتعذر الدخول الى عالم التجربة الصوفية، عن طريق عبارتها. فالاشارة، لا العبارة، هي المدخل الرّئيس.

يعني ذلك أنّ اللغة الصوفية هي تحديداً، لغة شعرية، وأنّ شعرية هذه اللّغة تتمثل في أنّ كل شيء فيها يبدو رمزاً: كلّ شيءُ فيها هو ذاته وشيءُ آخر. الحبيبة، مثلاً، هي نفسُها، وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء، أو الله. إنها صور الكون وتجلّياته. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن السماء أو الله أو الأرض. فالأشياء، في الرؤيا الصوفية، متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة. وهي، في ذلك، تتناقض مع اللّغة الدينية ـ الشرعية حيث الشيء هو ذاته لا غير.

بهذه اللغة تخلق التجربة الصوفية عالماً داخل العالم، تتكون فيه مخلوقاتها، تولد وتنمو، تذهب وتجيء، تخمد وتلتهب. وفي هذا العالم تتعانق الأزمنة في حاضرٍ حيّ.

واللغة الشعرية الصوفية تُناقض اللغة الدينية ـ الشرعية من حيث أنّ هذه تقولُ الأشياء، كما هي، بشكلٍ كامل ونهائي. بينما اللغة الصوفية لا تقول إلا صوراً منها، ذلك أنّها تجلّيات المطلق ـ تجلّيات لما لا يُقال، ولما لا يُوصف، ولما تتعذَّر الإحاطة به. فما لا ينتهي لا يُعبرِّ عنه إلاّ ما لا ينتهي. والكلام منتهٍ، والمتكلم هو كذلك منتهٍ. ستظل

قـدرة الكلام، إذن، إشـاريّةً، ورمـزيّةً، وسـوف يظل القـول الصوفي شأنَ القول الشعريّ، مجازاً، ولن يكون حقيقةً، كمثـل القول الـدينيّ الشرعي.

وهي لغة تختلف عن اللغة الدينية الشرعية من حيث أن هذه هي، في جـوهرهـا، لغةُ فَهْم، بينـما الأولى هي، في جوهـرها، لغـة حبّ. الأولى تحبّ الأشياء دون أن تفهمها بالضرورة، بينما علاقة الثـانية مـع الأشياء والكون إنما هي علاقـة فهم وادراك وتقويم، لا عـلاقة حب. والحب، هـو كذلـك، لا يُقال بـل يُعاش. تقـال صورٌ منـه، لكنه في ذاته، كمثل المطلق، عصيٌّ على القول، ذلك أنه خارج طـورٍ أو حدود العقـل والمنطق، أي خـارج حدود الكـلام. وليس الشعـر إلا محـاولـة الانسان أن يقول، مجازاً ورمزاً، ما لا يُقال. وهو، بوصفه كذلـك، لا يَحدّه العقل أو المنـطق. لا يمكن القصيدة، إن كـانت شعراً حقّـاً، أن تندرج في إطار المعقولية المنطقيّة. فالقصيدة كمثل الشيء الذي تقـوله، لا تفهم ولا تُشْرَحُ بشكلٍ يستنفدها نهائياً. ما يُفهم منهـا يُضيئها، ولا يَسْتَنفِدُ ما تنطوي عليه. فما لا يُوصَف لا يُـدرَك. اللا إدراكيّـة تتطابق مع اللاّموصوفية. هكذا يجد كل قارىءٍ في القصيدة الواحدة، قصيدتَه الخاصة، وهذا هو الشأن في الكتابة الصوفية.

لكن، لماذا يحاول الإنسان أن يقول ما يعرف أنّه لا يُقال؟ ربمـا لأنّ الانسان يظل في تَوْقٍ إلى ما يجهله. ربّما لكي يخلق تطابقاً أو تماهياً بينه وبـين السرّ، بينـه وبـين المـطلق، ولكي يشعـر أنّـه يعيش في كـونٍ لا ينتهي، وأنه كمثل الكون لا ينتهي. ربما لكي يقـول ليس هناك اثنـان بـل واحد. ومن هنـا، وفي هذا بـالضبط، تختلف اللغة الصـوفية عن

اللغة الدينية الشرعية في أن الأولى تصدر عن تجربة يعيشها المتصوف بوصفها محاولةً لتحقيق ذلك التماهي مع المطلق، بينما تصدر الثانية عن تجربة في الوصف والتشريع تؤكد الانفصال والبعد الكاملين عن المطلق.

- ٥ -

في كل حالٍ تتعذّر كتابة مقالٍ في المنهج الصوفي الا من خارج، وصفياً، وسوف يكون بارداً. لكن، بالمقابل، تمكن كتابة مقال في المنهج السوريالي، وهذا موجودٌ، كتبه بريتون نفسه، وكتبه آخرون، على الرغم من أن السوريالية لا تقدم نفسها بوصفها عقيدة، كما كان أراغون يعلن. ولئن كانت فيها أفكار تُتخذ كنقاط استناد، فهي لا تسمح أبداً، بالحكم مسبقاً على نموّها اللاحق. «يجب أن ننتظر المستقبل»، يقول أراغون مُنْهِياً كلامه في هذا الصدد. (تاريخ السوريالية، موريس نادو، ص ٥٧).

والواقع أن أهميّةَ الصوفية اليوم لا تكمن بالنسبة إليّ، في مُدَوَّنتِها الاعتقادية بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل الى هذه المدونّة. إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أَسَّست له، وفي الأصول التي تولدت عنه، وهي أصولٌ خاصّة ومختلفة للبحث والكشف. إنها في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإفصاح عنه، باللّغة، خصوصاً. وهذا نفسه مما يمكن قوله عن السوريالية. وتكمن هذه الأهمية، بالنسبة إلى الثقافة العربية في أنها أعادت قراءة التراث الديني، وأعطته دلالات أخرى وأبعاداً أخرى تتيح قراءةً جديدة للتراث الأدبي والفكري والسياسي، وتتيح بخاصّةٍ

نظرةً جديدة الى اللغة ـ لا اللغة الدينية وحدها، بل اللغة بوصفها أداة كشفٍ وتعبير. لقد تجاوزت تراث «القوانين» لكي تقيم تراث «الأسرار». لقد أسست لشكلٍ آخر للمعرفة، ولحقل معرفيٍّ آخر.

بسببٍ من ذلك، أعني الخروج على المذهبية، اتُّهمت الصوفية بالهرطقة والإلحاد. وهي لذلك تتيح، بوصفها هرطقة، قراءة دينية لصراعٍ اجتماعي همَّش الحركة الصوفية وعَزلها عن الجسم الفكري الاجتماعي. كانت الصوفية الآخرَ المنبوذَ داخل المجتمع، وقد يعود إلى ذلك أساس تسمية الصّوفيين أنفسَهم بأهل «الباطن»، مقابل الذين سموهم بأهل «الظاهر». وكان ذلك نوعاً من الدفاع، ونوعاً من التّسويغ، خصوصاً أنَّ الظاهر كان ينفي الباطن: لا على الصعيد الديني وحسب، وإنما أيضاً على الصعيدين الاجتماعي والسياسي. فالهرطقة، من هذه الناحية تتيح رؤية التّمفصل بين الإيديولوجي والاجتماعي فيما تتيح لنا كذلك أن نقرأ الكيفية التي يتكون بها جسمٌ اجتماعيٌّ ـ ثقافيٌّ.

هذه الرؤية وهذه القراءة تنطويان بدورهما على إمكانية أخرى: أن نفهم حركة التغير أو التقدم في المجتمع، بالنسبة إلى المستقرّ الثابت فيه، وأن نفهم دور الفكر ـ وبشكل خاصّ فكر الهرطقة في هذه الحركة. ومع أنّ الهَراطِقة والإلحاديين ومن يجري مجراهم، كالفرق الدينية، والمهمّشين فكرياً واجتماعياً، والأقليات العرقية والثقافية، والمجانين. . . الخ، ـ لا يمثلون الجسم الاجتماعي، ولا يدّعون هذه التمثيلية، فإنهم يختزنون الطاقة الأكثر قدرةً على تحريك هذا الجسم، وعلى تغييره.

- ٦ -

توحّد السوريالية، شأنَ الصوفية، بين الكتابة والحياة. فلا يكفي أن نكتب الشعر، مثلاً، وإنما يجب أن نحياه. وهو موقفٌ تردُّ به على الفصل بينهما، مما كان سائداً في وقت نشوئها. وقد سبقها الى اتخاذ موقف ضد الثقافة البورجوازية والرأسمالية، انتصاراً للشعر، بودلير ومالارميه. فهذه الثقافة كانت تجعل من المال قيمة - معياراً. ومقابل ذلك جعل بودلير ومالارميه من الشعر القيمة الوحيدة: اتّخذ عند بودلير مكانة الدين، وأصبح عند مالارميه القيمة العليا. (فيرونيك - بارتولي آنغلار، السّوريالية، منشورات ناتان، باريس ١٩٨٩، ص ١٠).

وقد حاول اندريه بريتون أن يوفّق بين النقائض: «البحث عن المطلق، وإرادة العمل في الواقع». غير أن «التّعارض التقليدي بين النظرية والممارسة، تحول الى صراع بين الكلمة الشعرية والعمل، بين الدهشة والماركسية». في كلّ حال، ترى السوريالية ان على الأدب «أن يقدّم للانسان الوسيلة التي تمكنه من تجاوز نفسه في إطار ما هو انساني. ويجب أن يوفر له غنى دهشة جديدة». هكذا سوف يمجد السورياليون المفكرين الذين استثمروا ثروات الخيال، وابتعدوا عن المجتمع. كذلك سيعجبون بالرّومنطيقيين، والكتّاب الهامشيين الذين بشّروا بالتمرد، أو ساروا في طرق الإيروسية والغرابة». (المصدر السابق، ص ١١).

كانت أولية العالم الداخلي على العالم الواقعي من المسلّمات عند الرومنطيقيين، وكان الشعر الذي يحمل أبعاداً فلسفية عند فكتور هوغو وألفرد دوفييني، والملحميّ الطابع، يوحي بما هو تأمّلي وأسطوري

وواقعيّ في آن. وكان الرومنطيقيون، بعامّةٍ، «يقدّمون الحساسية والخيال والحلم والشهوة على العقل ومنطقه» (المصدر نفسه، ص ١١).

وأعمق ما في الرومنطيقية مما أثّر في السوريالية هو قولها «إنّ الشاعر نبيّ، يقرأ نَصّ العالم، ويدرك قوانين الكون الخفية بطريقة حَدْسية» (المصدر نفسه، ص ١٢)؛ ويعدّ السورياليون هوغو ونرفال، هولدرلين ونوفاليس، كولريدج وبليك، بين أهم الرواد والسبّاقين في هذا المجال.

ولعبت الرمزية دوراً كبيراً في نشأة السوريالية. فقد أخذ الشعر مع بودلير منحىً صوفيًّا (المصدر نفسه، ص ١٢)، واستناداً الى ذلك، تأسّس مفهوم المطابقة عنده بين المرئي واللاّمرئي. وذهب رامبو الى أبعد، فجعل من الشاعر رائياً، ومارس كيمياء الكلمة، ورأى أن الكتابة الشعرية هي نفسها وسيلة لتغيير الانسان، إذ كيف يعيش الشاعر شعره إذا لم يُعد ابتكار الحياة؟ (المصدر نفسه، ص ١٢).

«تغيير الحياة»: ذلك ما أخذته السوريالية وتمسكت به، وكمثل رامبو أراد السورياليون أن يبلغوا المستحيل. فارادة الوصول الى المطلق من المطالب الملّحة والأهداف الأساسية، بالنسبة الى السوريالية (المصدر نفسه، ص ١٢).

وتعرّف السورياليون على أنفسهم في الهامشيين «الذين أكّدوا نظامهم الثقافي الخاص مقابل المؤسّسة الرسمية وثقافتها الضاغطة، كمثل المفكرين الإلحاديين في القرن السابع عشر، وكمثل ساد، والإشراقيين في القرن الثامن عشر، وبعض التيارات الفكرية الأخرى

التي لا مكان لها حتى الآن في الأدب الفرنسي. وأعاد السورياليون اكتشاف كثيرين من الكتّاب شبه المجهولين كمثل آلوازيوس برتراند أو بيتروس بوريل. (المصدر نفسه، ص ١٣). ورأى السورياليون أنفسهم في المركيز دو ساد، ذلك أن الحب المطلق، بالنسبة اليهم، يجب أن يتحقق في الوحدة الكاملة بين روح وجسد. واقترن رفضهم الفصل المسيحي بين الجسد والروح برفض مفهوم الخطيئة، الموروثة أو المرتبطة بالشهوة الجسدية (المصدر نفسه، ص ١٣).

وعمل السورياليون على التعريف بأعمال لوتريامون خصوصاً «أناشيد مالدورور»، التي تفصح عن مفهوم جديد للكتابة. وقد أعلنوه شاعراً كبيراً حديثاً لأنه يسخر من جميع القوانين. فهو لا يكتفي بنقد المجتمع البورجوازي، وإنما يشكّك في كل منظومة فكرية (المصدر نفسه، ص ١٣ - ١٤).

وجهد السورياليون لكي يصلوا الى سحر العالم، وإلى تحريك القوى النفسيّة في الفرد، والى الممارسة السحرية للغة، وللقبض على «الحجر الفلسفي»، مع إرادة التأثير على الواقع، وممارسة النقد الذاتي والنقد الاجتماعي في آن (المصدر نفسه، ص ١٥).

وقد تأثر السورياليون تأثّراً كبيراً بالخَفائيّة أو الباطنية (Esotérisme)، النّظرة القائمة على المعرفة الحدسية، فيما وراء العقلانية، المعرفة المتعالية، التي يؤسّس بها الفرد ميتافيزياء كونية. غير أن هذا التأثر تَمّ بدءاً من نقد رؤية العالم العقلاني، ومن تأمل خاصّ في اللغة (المصدر نفسه، ص ١٥).

وفي مطلع القرن العشرين بدأ اتجاه مناوىء للوضعية، مما مهدت له

كتـابات نيتشـه، وبرغسـون في ما يقـوله عن الـدُّفعة الحيـة، والحدس والذاكرة، وفرويد في مفهومه الجديد للحيـاة النفسية، والمستقبليـون في أبحاثهم حول اللغة، وفي تجديد مفهوم العمـل الأدبي (المصدر نفسـه، ص ١٦). كـانت المسألـة في هذا كله تتمـركـز حـول إعـادة النـظر في طـريقـة رؤيـة الأشيـاء، وفي طـريقـة التعبـير عنهـا (المصـدر نفسـه، ص ١٦)، هكذا نشأ «روحٌ جديد» (Esprit nouveau) يتحدّد بوصفه نقيضـاً للمفهوم التقليـدي عن الفن المكتمل، والـذي يخضع لقـواعـد ثابتة (المصدر نفسه، ص ١٦).

غير أن السورياليين لم يعيدوا النظر في اللغة، بل على العكس آمنوا بها: لقد ارادوا أن يغيروا طريقة استخدامها، من أجل أن يتمكنوا من تمجيد الحياة بشكل أفضل (المصدر نفسه، ص ١٧).

وقـد أعلن السوريـاليون قـطيعتهم مـع المجتمـع القـديم، وأسسـهِ كلها، ومع أخـلاقه وجمـاليته، ووضعيتـه. والهدف هـو تحقيق الانسان الكلي، في وحدة كاملة بين الوعي واللاوعي. والمنهج الذي سلكوه هو الاستكشاف المنظم والعلمي للاوعي عبر تجارب متنوعـة كمثل الحلم، والجنون، والخيال، وحـالات الهلوسة والتـوهم. والشعر هـو أداة هذا البحث الداخلي. ومن هنا استخدموا الكشوف الفرويديـة: اللاّشعـور جـزءٌ من الحياة النفسيـة كمثل الشعـور تمامـاً. ويجب إزالـة الإثم عن الإنسان، ولا تجوز مراقبة رغباته.

وعلى الانسان أن يغير علاقته بالـواقع، ويبـدأ هذا التغيـير باللغـة، بالعلاقـة الجديـدة بين الكلمـة والشيء، ويجب البحث عن المعنى وراء الظاهر المرئي (المصدر نفسه، ص ١٨).

وهكـذا فإن «معـرفةَ العـالم تقتضي إعادةَ النـظر في العقـل المحـدود ضمن ذاته: لماذا يكون كلّ ما في الإنسان عقلانيًا؟ لماذا لا نقبل بوجود عــدد لا يحصى من الممكنـات لم تستكشف بعــد والتي يمكن أن تقـدم حلولاً إنسانية محضة لمشكلة الإنسان؟» (المصدر نفسه، ص ١٩).

انـطلاقـاً من هــذا كله، لا بـد من رفض مبــدأ السببيـة، وتثبيت اللاشعور بوصفه قـوّةً مطلقـة، ضد المنـطق والحتمية. فليست المسـألة إبـداع شكل فني جـديد، بقـدر ما هي استكشـاف للغنى المجهـول في الكائن الانساني. وليست في أن نَتْحَدّ بفيض القوى الفوضوية بقدر ما هي في استخدام معناها النقدي لتغيير الشروط الواقعيـة للحياة. وهي في تجاوز التناقضـات من أجل تحقيق الإنسـان الكلي كـما قال بـه هيغل الذي يعجب به بريتون كثيراً (المصدر نفسه، ص ١٩).

وإذ يعلن الانســان سيادةَ الخيـال الخلاق، يتمكن حقـاً من التعبـير بـطريقة أصيلة. هكـذا تكون اللغـة أداة التـواصـل مـع الآخـر، وفي الوقت نفسه، أداة تحريره، داخليًا وخارجياً (المصدر نفسه، ص ١٩).

من هنا اهتمت السوريالية كثيراً بالشرق، ورأت فيه مستودع قـوى وطاقات روحية لخدمة ثورةٍ دائمة. وأخذ التأمل الميتـافيزيقي أهميـة في فكر بريتون وأراغون.

ويرى السورياليون أَنّ الشرق هو في آن مجالٌ صوفي ومكانٌ تحـررت فيه الرغبة - إبّان الثورة الروسية. وكان لهنري غينون H. Guénon أثرٌ حاسم عليهم، فقد كان يرى أن الغـرب يجتاز مـرحلة سمّاهـا «العصر القـاتم»، وأن الشرق خارج هـذا العصر، لأنه حـافظ عـلى التقـاليـد المعرفية الخفائيّة (Esotérique) ومبادئها. (المصدر نفسه، ص ٢٠).

وقد أتاح التأمل حول الشرق اعادة الاتصال مع الفلاسفة السابقين على سقراط، ومع هيراقليطس، خصوصاً. فهؤلاء لا يعرفون مبدأ التناقض: كل شيء هو في كل شيء. وينتمي السورياليون الى هذا الاتجاه الفكري الفلسفي اللاعقلاني، اتجاه الفيثاغوريين والأديان السرية، بحثاً عن ينابيع السر، فيما وراء مقولات المنطق، من أجل العثور على الطاقة في حالتها البدئية، وعلى الكلام الحي، كلام الاسطورة التي تعطي للعوالم الداخلية اشكالاً ملموسة.

- ٧ -

هذه اللقاءات، أو هذه التقاطعات(*)، الظاهرة حيناً المُسْتَسِرّة حيناً آخر، بين الصوفية والسوريالية، هي ما أحاول الكشف عنه في هذا البحث. وليست المسألة اذن مسألة تأثير وتأثّر، امتدادٍ أو تفاعل، بِقَدْرِ ما هي بالأحرى مسألة ذلك التوتّر الروحي المشترك بين الخلاّقين جميعاً، والذي يجد أصحابه أنفسهم سائرين في البحث عن حلولٍ له، على طرق متشابهة، ولكنهم يصلون بفعل الانجذابات المتباينة، إلى غاياتٍ متباينة.

تتيح لنا الصّوفية والسّوريالية، في جميع الحالات، أن نقرأ، في ضوء آخر، غياباً ـ حضوراً: غياب الإنسان وحضور الآلة، غياب القلب وحضور العقل، غياب الطبيعة وحضور الصناعة.

(*) ممّا تشير إليه المقاطع السّابقة التي أثبتّها من كتاب الباحثة الفرنسية فيرونيك بارتولي آنغلارد.

- ٨ -

«بهذا الفكر التجاوزي، الذي تغويه بداية أو نهايَةٌ اسمها الله، يبدو أنّ ثمة ما يستمر في الثقافة المعاصرة: حركة السفر بلا انقطاع، كما لو أن التجربة التي لم تعد قادرةً أن تتأسس على الايمان بالله، قد احتفظت بشكل الصوفية التقليدية لا بمحتواها (. .) وحين لا يعود للمسافر مَرْسى في الأصل، لا يعود له أساسٌ ولا نهاية. يستسلم لرغبةٍ لا اسم لها، كمثل مركب سكران»[11]: هكذا يختم ميشال دوسيرتو كلامه على الشاعرة كاترين بّوزي، خاتماً بها كتابه كذلك. وفي ظني أنها عبارات تنطبق على التجربة السوريالية في مقارنتها بالتجربة الصوفية. فقد احتفظت الأولى بـ «شكل» الثانية، لكي تصل الى نتائج مغايرة. طريقهما واحدة، لكن الكشف مختلف.

- ٩ -

هل نجد في الصوفية والسوريالية معاً، قاعدةً أو نواةً أولى لفكر جديد تتعانق فيه الأطراف؟

أدونيس

بودابست، تموز ١٩٩١

هوامش المقدمة

(١) Guy-René Doumayrou, Surréalisme, Esotérisme, **Docsur,** No 8, Avril, Paris, 1989.

وهذه نشرة لا توزع، ولا تتعدّى نسخها المطبوعة ٣٥٠ نسخة، خاصة بأعضاء جمعية Actual وتعطي لبعض الأشخاص الذين يساعدون هذه الجمعية. أشكر هنا الأستاذ عبد القادر الجنابي الذي أتاح لي الاطلاع على هذه المقالة.

(٢) Entretiens, Gallimard, Paris 1952, p. 151.

(٣) Une vague de rêve, Louis Aragon, Commerce, automne, Paris 1924.

(٤) رسالة العبودية، منشورات المكتب الإسلاميّ بدمشق، ١٩٦٢، ص ٢٦.

(٥) «وأشربوا في قلوبهم العجل بكفرهم» (البقرة: ٩٣)، «فإن لم يستجيبوا لك فاعلم إنما يتّبعون أهواءهم ومن أضلّ ممن اتّبع هواه بغير هدىً من اللّه» (القصص: ٥٠)، «إن يتّبعون إلا الظن وما تهوى الأنفس، ولقد جاءهم من ربهم الهدى» (النجم: ٢٣)، «ثم جعلناك على شريعة من الأمر فاتبعها ولا تتبع أهواء الذين لا يعلمون» (الجاثية: ١٩).

(٦) المصدر السابق، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٧) المصدر السابق، ص ٣٠.

(٨) معارج الوصول، القاهرة ١٣٨٧ هـ. ص ١٣.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٤.

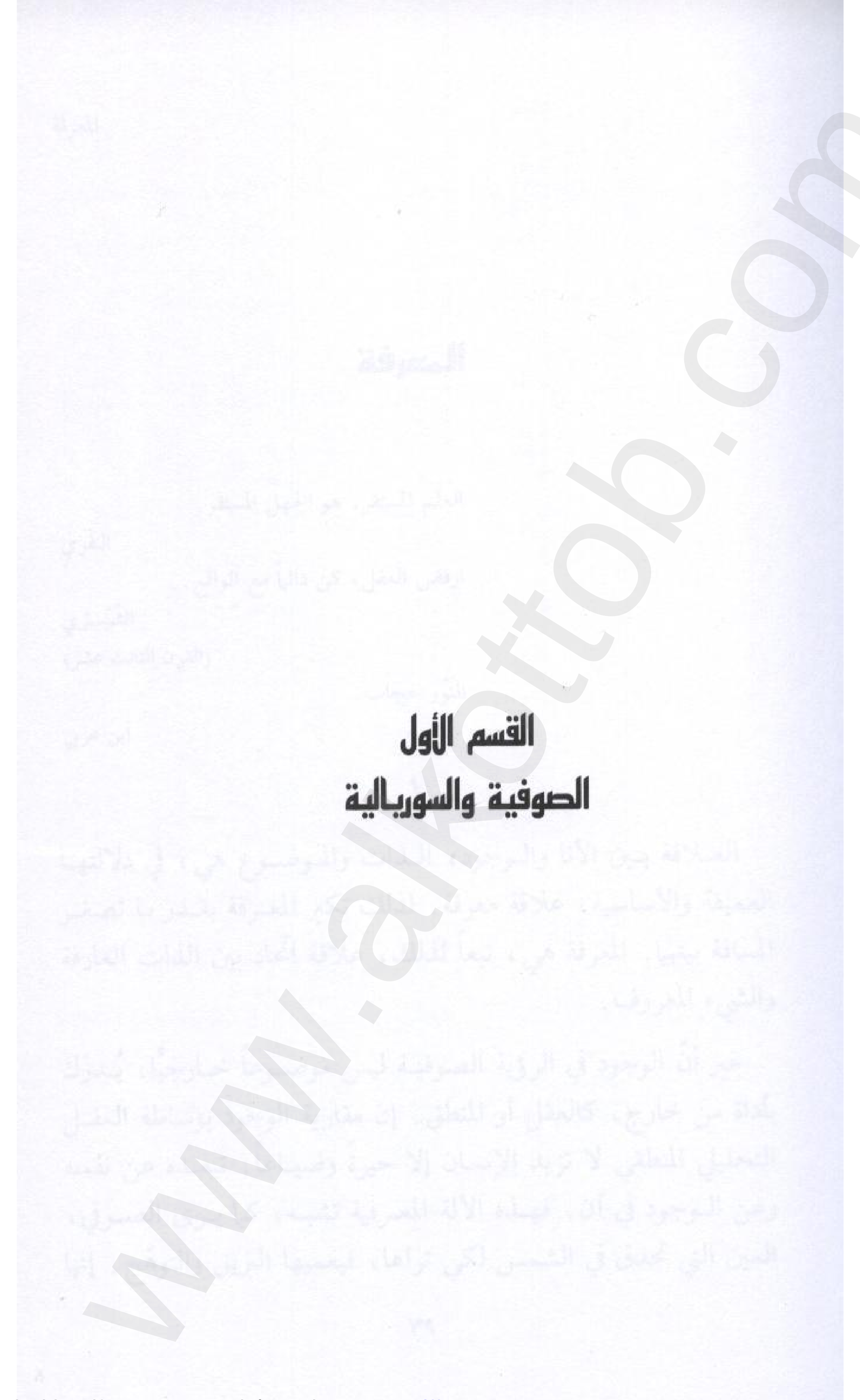
(١٠) قامت السوريالية، أساساً، على إعادة النظر في الحضارة الغربية، في المناخ الثقافي الذي ولدته الحرب العالمية الأولى. وقد أسس الحركة سنة ١٩٢٠ في باريس أربعة شعراء: تريستان تزارا، اندريه بريتون، لويس اراغون، فيليب سوبّو. مذاك بدأوا يعلنون ازدراءهم للأعراف والتقاليد، ويطالبون بضرورة

«تغيير الحياة» وبرفض النماذج والمثل، اعلاءً منهم للحياة والحرية. وكان يـواكب عملهم التمرّدي العنفي بحث متبصّرٌ عمّا وراء الواقع.

وفي هذا كانت السوريالية أكثر من مجرد اتجاه أدبي، كانت طريقـة جديـدة في فهم الواقع وتصوره. وفي سنة ١٩٢٤ نشأت الحركة السوريالية بمعناها الدقيق - وانضـاف الى الأربعة الـذين ذكرنـاهم ايلوار، جاك بـارون، روبـير ديسنـوس، ماكس ارنست، بيار أونيك، روجيه فيـتراك، اندريـه نافيـل، اندريـه ماسـون، وانطونان آرتو. انظر:

Le Surréalisme, Véronique Bartoli-Anglard, Ed. Nathan, Paris 1989.

(١١) Michel de Certau, La fable mystique, Ed. Gallimard, Paris 1982, p. 411.



القسم الأول
الصوفية والسوريالية

المعرفة

العلم المستقر، هو الجهل المستقر.

النفَّري

ارفض العقل، كن دائماً مع الواقع.

الشّبْستري

(القرن الثالث عشر)

النّور حجاب.

ابن عربي

- ١ -

العلاقة بين الأنا والوجود، الذات والموضوع هي، في دلالتها العميقة والأساسية، علاقة معرفة. لذلك تكبر المعرفة بقدر ما تصغر المسافة بينهما. المعرفة هي، تبعاً لذلك، علاقة اتّحاد بين الذات العارفة والشيء المعروف.

غير أنّ الوجود في الرؤية الصوفية ليس موضوعاً خارجيًّا، يُدرَك بأداة من خارج، كالعقل أو المنطق. إن مقاربة الوجود بوساطة العقل التحليلي المنطقي لا تزيد الإنسان إلا حيرةً وضياعاً: تبعده عن نفسه وعن الوجود في آن. فهذه الآلة المعرفية تشبه، كما يرى الصوفي، العين التي تحدق في الشمس لكي تراها، فيعميها البريق والتوهّج. إنها

تزيد الرّائي جهلاً. هكذا يزداد الظلام بقدر ما نعتمد العقل في معرفة الوجود.

المعرفة الحقيقية هي معرفة الشيء من داخل، ذلك أنها تلغي المسافة بينه وبين العارف، وتتيح للعارف تحقيق ذاته. فلا نعرف الوجود الا بالشهود، وفقاً للمصطلح الصوفي، أي بالحضور أو الذوق أو الإشراق، وهي جميعاً مصطلحات صوفية أيضاً.

وبداية المعرفة، بالمعنى الصوفي، هي المطلق. يقول الشبلي: «المعرفة أوّلها الله (المطلق)، وآخرها ما لا نهاية له». وفي هذا المستوى، لا تكون للعارف حال، كمثل بقية الخلق. في هذا المستوى تكون «رسومُ» العارف قد محيت «وفنيت هويّته بهوية غيره، وغُيِّبت آثاره بآثاره غيره»، كما يقول البسطامي. ولا تنتج هذه المعرفة، خلافاً لما يُظَن، اليقين والطمأنينة، وإنّما غاية المعرفة «الدَّهَش والحيرة»، كما يقول سهل ابن عبد الله، ذلك أن «أعرفَ النّاس بالله (المطلق) هم أشدّهم تحيّراً فيه» بحسب تعبير ذي النون المصري. ومن هنا يصبح هو نفسه كأنه المطلق، لا تحصره حال. واذا سألنا: «من العارف؟» سيكون الجواب: «كان ههنا، فذهب».

لكنّ هذه المعرفة لا تتمّ ما دام العارف واعياً أناه أو إنيّته، بوصفها خارجاً أو ظاهراً حياتيًّا مندرجاً في الآن اليوميّ. هذه الأنا هي، على العكس، عائق أمام المعرفة، لأنَّ فرديّتها حاجزٌ يفصل بين العارف والمعروف. فلا يُدرَكُ الوجود حقاً إلّا بتجاوز هذه الأنا، حيث يزول الوعي بها. زوال هذا الوعي هو ما تسمّيه الصوفية بـ«الفناء». الفناء، بهذه الدلالة، هو اذن البقاء في أبهى درجاته وأغناها. فالفناء

هو زوال العائق، وَامِّحاءُ الحجاب. وبالفناء يفقد الوجود تعيّناته وتحديداته وقيودَه، ويعود الى اصله ـ اللاّ تحديد، واللاّتعينّ. وبالفناء، اذن، يتم التطابق بين الحالة الذاتية للعارف، والحالة الموضوعية للعالم المعروف. إن الأشياء الخارجية، أي تعيّنات الوجود، روابط وعلائق قائمة على التوهّم. وبالفناء يتمزّق حجاب الوهم، وبدءاً من هذا التمزّق يكون البقاء. فالفناء هو «سقوطُ الأوصاف المذمومة»، والبقاء هو «قيام الأوصاف المحمودة»، فلكي تعرف «ابتعد عن ذاتك»، يقول الجاميّ. ويقول صوفيّ آخر: «بِقَدْرِ ما تكون أجنبيًّا عن نفسك، تكون قادراً على المعرفة».

لكي يبلغ الصوفي الفناء، يسلك ويفكر، رادّاً الكثرة الى الواحد، أي عاملاً على تخليص ذاته من كل علاقة مع السِّوى، أيًّا كان. فالفناء تجربة ذاتية، داخلية، هي في الوقت ذاته، تجربة الوجود، من حيث أنها تجلّي الوجود لذاته. وهو يتجلّى عبر تجربة الكشف أو المكاشفة. واذا كان التجلي بتحديده الصوفي «ظهورَ الذات في حجُب الأسماء والصفات، تنزّلاً»، فإنّه يعني معرفيًّا، معرفة المطلق. وهذه المعرفة «مَحْوٌ» للعارف في المعروف. يقول الشّبلي: «لو كنتُ أنا معه كنتُ أنا. ولكني مَحْوٌ في ما هو». غير أنَّ هذا «المَحْوَ» هو الحياة. وهو ما يعبر عنه الجنيْد بقوله: «أن يميتَك الحقّ (المطلق) عنك، ويحييكَ به». وفي هذه الحالة يصل الصوفي الى الصفاء الكامل: «لا يكدّره شيءٌ، ويصفو به كلّ شيء». هكذا يكون نفي كل ما سوى المطلق (الله) هو الذي يُوصِلُ إلى المطلق.

والفناء بوصفه معرفة للمطلق ثلاثُ مراحل أو درجات: المكاشفة، التجلّي، المشاهدة.

تعني المكاشفة أنّ المطلق خفيّ، محجوبٌ بالأشياء، وأنه لا يُعرف إلا بزوال هذه الحجب. الشيء المخلوق حجابٌ يحول بين الإنسان والخالق. ولا يصل الانسان الى الكشف عن المطلق وأسراره إلاّ بنضالٍ فكري وجسديّ يؤدي إلى امّحاءِ كلّ ما هو مادي حاجب.

وتتمّ في المكاشفة معرفة جمال الله (المطلق) وجلاله، كمعرفة أسرار الحكمة الإلّهية، والكلام الإلّهي، والحضور الإلّهي، والوحدة مع المطلق.

وفي التجلّي يكون الحجاب قد زال، حيث يبدو النور الإلّهي، أو يتجلّى الله بنوره، وتتجلّى معه الأشياء الإلّهية. الله نور وإشعاعاته هي المخلوقات. وكل كائنٍ، بوصفه صدوراً عن الله، كائنٌ مضيء. الروح، مثلاً، نور ـ لكنه شاحب بسبب اتّحاده مع الجسد.

ويحدث التجلّي إمّا عن طريق التأمل، أو مباشرةً بهبةٍ من الله. في الحالة الأولى يخترق النور الإلّهي الجسد، ويدخل الى الروح، فلا يستطيع الجسد أن يتحمّله، لذلك يصيبه الدُّوار. وفي الحالة الثانية، تهيمن، على العكس، الطمأنينة والراحة. هكذا تتبدّد بالتجلّي الإلّهي الظّلُمات التي تعتّم المسارَ السرّي للانخطاف.

أما المشاهدة فتفترض أنّ الحجب التي تخفي الإلّهي قد زالت، وأن الروح أُضيئت بالتجلي، فلا تبقى غير الرؤية. فالمشاهدة معرفة مباشرة، حاصلة بشهادة عينية وحضورية. ولئن كانت المكاشفة تكمن في «كشف الغطاء» الذي يحجب النور الإلّهي، وكان التجلي يكمن في تلقي أنوار السرّ، فإن المشاهدة هي انعكاس أو حضور هذه الأنوار في القلب، وهي أنوارٌ تنعكس عليه كأنه مرآة صافية. تظهر هذه الأنوار

على صفحة القلب كمثل بروق خاطفة، أولاً، ثم تتدرّج حتى تصبح أنواراً لا تشبهها، بأي شكلٍ، أنوارُ العالم المادي.

يرافق هذه المراحل أو يتبعها الانخطاف، وهو الظاهرة الأكثر خصوصية وسموّاً في الحياة الداخلية، وهو الهِبَةُ اللدنيّة الأولى. وهو لا يتمّ بالإرادة، أو بالإعداد له، وإنّما يحدث بغتةً، بشكلٍ مفاجىء، هبةً لدنيّة من الله، وهو خاصّ بالأشخاص الكاملين. وقد يحدث لغيرهم بالعمل والإعداد.

ويميّز ابن عربي ست درجات في الانخطاف:

في الأولى، يفقد المتصوف الوعي بالأعمال الانسانية، فهي أعمال الله.

في الثانية، يفقد الوعي بقدراته وصفاته، فهي تخص اللّه. الله، لا المتصوّف، هو الذي يرى ويسمع، ويفكر ويريد بهذه القدرات. (لا نفكر، «نُفَكَّر»، كما يقول رامبو).

في الثالثة، يزول الوعي بالذات، ويكون الفكر وحده مأخوذاً بتأمل الله والأشياء الإلٓهية. وينسى المتصوف أنه هو الذي يفكر.

في الرابعة، لا يعود المتصوف يحسّ أنّ الله هو الذي يفكر به وفيه.

في الخامسة، يغيّب تأمل الله كل ما ليس هو.

في السادسة، يضيق مجال الوعي، تتلاشى صفات الله، والله وحده بوصفه كائناً مطلقاً بلا علاقات ولا صفات ولا أسماء، يتجلى للمتصوف المنخطف.

لكن، قبل فقدان الوعي، يشعر المتصوف بغبطة روحية، وبارتخاءٍ جسدي كأنّه لا يعود مالكاً جسده. انه تعب منعش لا تحب فيه الأعضاء أن تتحرك.

ترافق الانخطاف حالاتٌ أخرى: الوصول الى الله حالةٌ لا تتحمّلها قوى بعض المتصوفين. إنها حالةٌ تهيمن عليهم، تأخذهم بحيث يفقدون الاستقلال والحرية، وبعضهم يعودون إلى حالاتهم العادية، بعد نهاية الانخطاف.

وبعضهم يبقون في حالةٍ من الضّياع أو الجنون طول حياتهم.

غير أنّ الغاية العليا ليست في الانخطاف بحدّ ذاته، ولا في الحالات التي تسبقه أو ترافقه، ولا في الحالات التي تليه، وإنما هي في كونه وسيلة لمزيد من المعرفة ومزيد من الكمال.

ـ ٢ ـ

هكذا يكون للمطلق (الله، الوجود) في الرؤية الصوفية مظهران: ظاهرٌ وباطن (خارج وداخل، شعور ولا شعور). الظّاهر واضح، عقلي. والباطن خفي، قلبيّ. المطلق، بشكله الباطن، مجهولٌ لا يُعرف. سرٌّ دائم. وهو، بشكله الظاهر، معروفٌ ـ وحاوٍ للأشياء كلّها.

يوصف المطلق، صوفيًا، بأنه «كنزٌ مخفيّ»، وهو وصف يذكّر بوصف لاوتسو: «باب العجائب التي لا تُحصى».

ويحسُن، لفهم الباطن، أن نميّز بين رؤيتين للوجود. وأعتمد في

هـذا التمييز عـلى توشيكـو ايزوتسـو في كتابـه «وحدة الـوجـود والخلق المستمـر في التصوّف الاسـلامي»(*)، اذ يقول مـا خـلاصتـه: الـرؤيـة العادية المشتركة للأشياء (وهي الرؤية العقلية) ترى ماهيّاتٍ أو جـواهر موجودة، أو ترى موجوداتٍ، ولا ترى وجوداً محضاً. الوجود كـامِنٌ في هذه الموجودات، وراءها، بوصفها ماهيّات. إنه صفة أو خاصيّة لهـذه الماهيات. وتنتمي هذه الرؤية الى الفلسفة الماهوية.

أما الرؤية غير العادية فترى أن الموجود هو الوجود، وأن الأشيـاء أو الماهيات صفات له. الزهرة، مثلاً، ليست موجـودةً إلا بوصفهـا صفة للوجود. فالأشياء بحسب هذه الرؤية مـوجودة مجـازيًّا بـوصفها روابط وعلاقات وإضافات. وتنتمي هذه الرؤية الى الفلسفة الوجودية (وحدة الوجود والخلق المستمّر، ص ٥٨ ـ ٥٩).

ويتابع المؤلّف شارحاً ليس هناك فاصل زمني بين الباطن والظاهـر، بـين المطلق وتجليـاته. ليس هنـاك فاصـلٌ بين ظهـور الشمس وظهـور ضوئها، أو بين الشمس وضوئها، مع أنّ الضوء، تابـعٌ للشمس وهي السـابقة في الـوجود، أو بـين البحر ومـوجه. المـوجـة أشكـالٌ مختلفـة للبحر، لا وجود لـه مستقلاً عن البحـر. والبحر لا يكـون دون موج. ويظهر البحر في كل مـوجة، بشكـلٍ مختلف، لكن حقيقة البحـر تظل واحدة في الأمواج والتموّجات كلها، كما يعبّر حيدر آمـلي، ولا انفصال بـين البحـر والمـوج (البـاطن والـظاهـر، المطلق والـوجـود، الـوجـود والماهية).

(*) Toshiko Izutsu, Unicité de l'Existence et création perpetuelle en mystique Islamique, Ed. Les Deux Océans, Paris 1980.

- ٣ -

عرفت السوريالية، في الممارسة، ما يشبه هذه اللحظات من الانخطاف التي عرفتها الصوفية، وتحدث عنها عدد من الكتاب. كانت لحظات هذيانية تتجلّى فيها رؤى عفوية، وصف أراغون الحالة الذهنية التي تنتج عنها قائلاً: «أولاً، كان كل منا يظنّ نفسه مكانَ اضطرابٍ من نوع خاصّ، وكان يصارع ضدّ هذا الاضطراب. لكن، سرعان ما كانت تنْجلي طبيعته. كان كل شيء يحدث كما لو أنّ الفكر، وقد بلغ هذه النُّقطة من اللاّشعور، قد فقد القدرة على التوجّه. كانت تحل محله صور متجسدة، تصبح فيها بعد مادّةً واقعية. وكانت تفصح عن نفسها، تبعاً لهذه العلاقة، بقوّةٍ محسوسة. هكذا كانت تكتسي صفات الهذيان المرئي، المسموع، الملموس. كنا نشعر بقوة الصور كلها. وكنا بدأنا نفقد القدرة على التحكم بها. كنا قد أصبحنا مجالها، ووسيلتَها. في السرير لحظة النوم، في الشارع، بأعينٍ مفتوحة، وبأجهزة الرعب كلها، كنا نمدّ أيدينا للأشباح» (أورد الكلمة موريس نادو في كتابه، تاريخ السوريالية، ص ٤٦).

وتُذكّر هذه الكمة بما كان يسمّيه الصوفي بـ «الكرامات»، وتُنبه الى أن في كل فرد عتبةً بين شعوره ولا شعوره يكفي أن يعبرها لكي يرى واقعاً آخر اكثر غِنىً واتّساعاً، وموضوعاتٍ ومشاعرَ وأهواءَ ورغباتٍ لا تُحصى ولا تنتهي، ينوء تحتها الشعور الذي تحده الحياة اليومية، وتحاصره.

وفي البيان السوريالي الأول (١٩٢٤)، الذي يعد الوثيقة السوريالية الأكثر أساسيّة، يعرض بريتون مفهوماته ومبادئه النفسية والفلسفية.

ونرى أنه، في كل ذلك، يُعْلي، على نحو خاصٍ، من شأن الخيال والتوهّم بوصفهما قاعدة الحرية وعنصرها الأول ـ الحريّة الفكرية، بخاصة. وهو إعلاءٌ يُنْزِلُ في الوقت نفسه من قيمة العقل والمنطق، فهما لا يجديان خارج المشكلات الثانوية. والعقلانية التي لا تزال زيًّا، بحسب تعبيره، لا تتيح للإنسان أن يتأمل الا وقائع وقضايا لا تفصح عن تجاربه إلاّ جزئيًّا. ويتابع بريتون فيرى أن الإنسان الحديث وصل، بحجة المدنية والتقدم، الى أن يَصِمَ كلّ بحث عن الحقيقة، خارج الطرق العقلية المنطقية، بأنه توهّمٌ وسحر. (البيان، ص ٣١٦)[1].

ويؤسس بريتون للعلاقة بين الحلم والفكر الأصلي القائم في أعماق الانسان. ففي الحلم تَمَّحي القوانين المنطقية والعقلانية. الحلم يسلم الانسان الى كونٍ خاص، كون الصور الدّاخلية، والى المدّ اللاّشعوري. هكذا حين لا يكون الانسان «نائماً»، يكون لعبةً في يد ذاكرته (المصدر نفسه، ص ٣١٧). والذاكرة هي التي تلغي قيمة الحلم، وتقتله. ومن هنا يتساءل بريتون عما اذا لم تكن حالة الحلم هي الأكثر قرباً الى الفكر الأصلي، وإلى طبيعة الانسان العميقة. ولماذا، إذن، لا نعطي للحلم ما نرفض أحياناً أن نضفيه على الواقع، أعني بُعْدَ اليقين؟ ولماذا لا ننتظر من الحلم أكثرَ مما ننتظر من الوعي؟ ثم، ألا يمكن أن يفيد الحلم، هو أيضاً في حلّ مشكلات الحياة الأساسية؟

ومقابل هذه القيمة أو هذه الأهمية التي يمثلها الحلم، تبدو حالة اليقظة أنّها ليست إلا عائقاً محضاً (المصدر نفسه، ص ٣١٨). فاليقظة، في هذا السياق، حالة غيابٍ عن الحقيقة، أو أن حقائقها جزئية وهامشية، بعيدة عن المركز الحي الخلاق للفكر. لهذا لا بدّ، توكيداً لوحدة الانسان، من وعي جديدٍ يحتضن الوقائع الملموسة ويدمجها في

تيار اللاّشعور الذي يفصح عن ذاته بالحلم وبالكتابة الآلية، أو اللاارادية[٢]. ويؤكد بريتون على أنّ الحلم والواقع، المتناقضين في الظاهر، سيّتحدان في نوع من الواقع المطلق، سوريالي. وهذا ما يقابل الاتّحاد أو الوحدة بين الباطن والظاهر، في الصوفية.

إذا كان الحلم يقدم للانسان واقعاً جديداً يتيح له مطابقات جديدة بينه وبين الوجود، ويفتح أمامه أبعاداً جديدة، فإن كل ما يحقّق مثل هذه المطابقات، يكتسب بالضرورة أهميّةً أولى. هكذا اكتشفت السوريالية الأهمية الكامنة في السيمياء وعلم النجوم والتراث الصوفيّ - الأسراري، ومن ضمنه البوذية. وفي البيان السوريالي الثاني، يحتفي بريتون، بالغنوصية وطقوس الأسرار، ويطالب بالأسرارية العميقة الحقيقية الخاصة بالسوريالية (المصدر نفسه، ص ٨٢١). ويرى أن على السوريالية أن تعترف بعلوم الأسرار - كعلم النجوم والسيمياء (المصدر نفسه، ص ٨٢١)، ويشدد على ضرورة «البحث عن السرّ»، بل يشير الى أن السوريالية نوع من الضرورة كُلِّفَ بها، كأنّها رسالة نبوية. وفي هذا البيان الثاني، يشير الى انه ولد في برجٍ متآلف مع اراغون وايلوار (اورانوس - ساتورن). وهو يبدو، في هذا كله، كأنه يوحي بأن للسوريالية «شرعيّةً طبيعيّةً أو كونية». وقد تساءل مرة، لكي يشير إلى «السرّ» واهمية البحث عنه، قائلاً: «كيف يحدث أن تلتقي وتتوحد ظواهر، كلٌّ منها معزولٌ عن الآخر، وله أسبابه المستقلة؟ ولماذا يكون الضياء الذي يجيء من اتّحادها هذا، حيًّا بالغ الحيوية، وإن يكن خاطفاً؟» (أحاديث، ص ١٤١).

هكذا تصل السوريالية إلى هدفها الأساس، والذي هو نفسه،

هدف الصوفية: وحدة التناقضات، أو «وحدة الوجود» ـ أعني التوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجي والمعرفة الداخلية. الحلم، إذ يستمد عناصره كلها من الواقع، لا يتعارض مع العمل.

ويرى بريتون أن الشاعر المقبل سيتخطّى فكرة الفصل بين العمل والحلم. هكذا تتحقق للإنسان حالة النعمة، وهي حالة تنتج عن توحيد كل ما ينتظر من الخارج ومن الداخل في كيانٍ واحد ـ والذي يتمثل في فعل الحب، حيث لا تتميز لذة الحس عن صبوات الروح.

إنها وحدة التناقضات: الماء والنار. وهنا تتبنى السوريالية هيراقليطس وقوله: «البحر هو التحول الأول للنار».

ويفضي القول بوحدة التناقضات الى القول بـ «وحدة الوجود». لكن هذه الوحدة عند السورياليين جدليّة وتأليفية. هكذا تنتهي السوريالية، كما يقول كارّوج، إلى احتضان الواقع المتعدّد للعناصر جميعاً. . . في مبدأ أعلى يتجاوز التناقضات.

هذا المبدأ الأعلى هو ما يسميه بريتون «النقطة العليا»، وهو يحددها قائلاً: «كل شيء يدفع الى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن ايصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل، ومن العبث البحث عن محرّك آخر للفاعلية السوريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة». (البيان الثاني للسوريالية، المصدر السابق، ص ٧٨١).

ويوضح مارسيل ريمون هذه النقطة العليا قائلاً: «تمثل السوريالية، بالمعنى الواسع، أحدث محاولة للقطيعة مع الأشياء القائمة، ولإحلال أشياء أخرى محلها، في ذروة فاعليّتها وتكونها، ترتسم حدودها

المتحركة بشكل غير واضح في أعماق الكائن. . . لم يحدث أبداً في فرنسا أن مزجت مدرسة للشعراء، بهذه الطريقة وبوعيٍ بالغ، بين مسألة الشعر ومسألة الكائن الأساسية».

هذه النقطة العليا هي بمثابة مكانٍ يتلاقى فيه الكون الداخلي - الذاتي، والكون الخارجي - الموضوعي. في هذه النقطة نتجاوز المثالية التي تنكر الأدنى باسم الأعلى، ونتجاوز المادّية التي تنكر الأعلى باسم الأدنى. الأعلى والأدنى هما في هذه النقطة متساويان. إنهما تجليان لمعنى واحد. انها نقطة تؤالف بين الأشياء، على تنوّعها، وبين الواقع وما وراء الواقع. وفيها تتجمع الطاقات الآلهية التي حلم نيتشه باستردادها، والتي عاشها التصوف العربي، أعني استردّها في نظرية الحلول، وفي نظرية وحدة الوجود.

نصف هذه «النقطة العليا» بأنها واقع أعلى، ليس الواقع الذاتي والواقع الموضوعي إلا تجليًا له.

ومن الصعب تحديد هذه النقطة. والسؤال: ما هي؟ هو السؤال السوريالي، بامتياز. وهو نفسه السؤال الصوفي. وهو سؤال، خاصيّته، أنه بلا جواب. إنه اللاّنهاية، ولا تحدد **اللانهاية**. فهذه النقطة العليا ليست سؤالاً للاجابة، وإنما هي أفق للسفر.

في هذه النقطة العليا يتمّ الانعتاق من عالم الظواهر (العقلانية، الموضوعية. . . الخ)، وتتم المعرفة. تنتهي الثنائية، تزول التناقضات. الثنائية هي التي تبقي الانسان في الجهل، أسيراً لأناه الفردية -

الاجتماعية، التقليدية... الخ، تبقيه غريباً. في النقطة العليا نتجاوز الغربة، ونحظى بذاتنا الحقيقية.

واذ نحظى بذاتنا الحقيقية، نحظى في الوقت ذاته بـ «العرفان». وهو معرفة وليدة علاقة مؤسِّسة: **للكائن والمعرفة**. هذه المعرفة إيقاظٌ، تولّد ذكرى ما كنا قبل ضياعنا في عالم المحسوسات.

يكشف هذا كله عن أن السوريالية تقول بوجود مجالٍ يتجاوز سلطات العقل وبأنّ الإنسان لا يستثمره. ولا يعي الناس أن حوادث الحياة اليومية نتيجة لسلسلة من الأسباب لا تدرك أسرارها، بينما يكفي أن نلقي نظرة جديدة على الواقع لكي نرى أن هذه الأسباب الحاسمة لا تخضع لأي منطق. ويبدو الموضوع السوريالي كمثل نقطة من التوافق بين المصادفة الظاهرة والعلّة الخفية. لماذا لا يعي الانسان هذه السببية الخفية؟ لأنه لا يرى الأشياء الا من حيث نفعيّتها. وللأشياء كلها نفعٌ غيرُ ما يسند اليها عادة. إن الوظيفة الأداتية للشيء يجب أن تزول لتحل محلها الوظيفة الشعرية. رؤية الانسان العقلاني للعالم سطحية، ولكي يبلغ العجيب والخارق، لا بدّ له من أن يغيّر تأويله للعالم الذي يحيط به (السوريالية، فيرونيك بارتولي، آنغلار، ناتان، باريس ١٩٨٩، ص ٨٢).

ومن هنا يعيد بريتون للعبث والعصاب والجنون الأهليّةَ والاعتبار، بوصفها وسائل اعطيت لنا لكي نحقق بها أصالة الحياة النفسية الشخصية. بهذه الوسائل نتمكّن من رؤية الأشياء في علاقاتها المجهولة، وتتيح لنا أن نحقق التطابق بين الحقيقة الداخلية والواقع الخارجي. (المصدر السابق نفسه، ص ٨٣).

يتساءل بريتون في بداية نادجا: من أنا؟ ويجيب: أنا من أخالطه. وتمكن الاجابة كذلك بالقول: أنا مَن يخالطني. ونادجا رائية، وهي ابنة الشرق الصوفي، وجنّية المصادفة الموضوعية، وهي بوصفها كذلك سوريالية. (المصدر نفسه، ص ٨٥).

وتشهد المصادفة الموضوعية، والجنون، والعَرافة على التفاوت بين الإنسان والحياة الحقيقية، وعلى البعد القائم بينهما. ويرى بريتون أن استعادة الفَوريّة الضائعة هي في العودة إلى الكلام الغنائي مما قبل المنطق، وهو الاسطورة (المصدر نفسه، ص ٨٧).

في هذا كله ما يؤكد أن السوريالية تنتمي الى تراث فكري لا يمكن وصفه في أية حال، بأنه عقلي، أو بأنه غربي بالمعنى الحضاري للكلمة، على الرغم من أنها تستلهم فرويد، بخاصة، وماركس بعامة. ذلك أن المنهج المعرفي الذي اعتمدته، مختلفٌ كلياً عن المناهج المعرفية التي صاغت الهوية الحضارية لهذا الغرب.

ومعظم الأشخاص الذين يذكرهم بريتون بوصفهم مؤثّرين، أشخاص غير مناطقة وغير عقليين: هيراقليطس، آبيلار، اكهارت، ريتز، روسو، سويفت، ساد، لوتريامون، تمثيلاً لا حصراً. ونضيف أنه تَأثّر، كما يقول، بثقافات غير عقلانية كمثل الثقافة السّلتية، والثقافة الهندية الهوبيّة، والآداب السيميائية، وطقوس الأسرار والغنوصية والفوضويين والروحانيين والمرضى العقليين والهامشيين. ويقوم المنهج المعرفي السوريالي توكيداً لذلك على الجمع بين واقعين لا يجتمعان منطقياً، ولا علاقة بينها، عقلياً، وهو جمعٌ يسمح بمعرفة جديدة، وحقائق جديدة.

وهو يرى أن أهمية الثقافة السلتية، مثلاً، تكمن في أنها تؤدي من جهة الى الاتصال بِـ «الغابات الرمزية»، ومن جهة ثانية الى القطيعة الكاملة مع الثقافة اللاتينية. (السوريالية والتصوير، غاليمار ١٩٨١، ص ٣٣٨).

وقد نَبّه الى علاقة بودلير بالأسرار الغنوصية، عبر انهماكه بالمطابقات بين المرئيّ واللّامرئي في الكون. فقد كان بودلير يحاول أن يصل بالشعر الى الكشف عن العلاقات الخفية بين العالم الظاهر والعوالم الباطنة، من أجل أن يتغلب على آلام الوجود - (وفقاً لتفسير بعضٍ من نقاده).

واذا كان بودلير حاول أن يكشف عن عوالم أخرى خفية، ويظهر مطابقاتها مع عالمنا، فإنّ مالارميه حاول أن يستدعي الغيب، ما وراء العالم، ليأتي الينا، باحثاً عن شفافية الأنا في حركة الكون: «عليَّ أن أقول لك إنني الآن لا شخصي، فلم أعد الشخص (اصطفان) الذي كنتَ تعرفه، وإنما اصبحت واحداً من الطُّرُقِ التي اختارها الكون الروحي ليرى فيها نفسه ويتقدم، مخترقاً من طرف الى آخر ما كان أنايَ الخاصة[٣]». وبريتون نفسه متأثر بهذا الكلام المالارمي، عدا أنه يمكن ان ينسب الى أي صوفي عربي.

- ٤ -

عرف مثل هذه اللّحظات الإشراقية وكتب عنها أيضاً، كثيرٌ من الكتاب الآخرين في الغرب، إضافةً إلى متصوّفيهِ المسيحيين. ويجمع هؤلاء على أنّ الشرط الأوليَّ لظهور البروق الإشراقية يتمثل في

انسحاب الانسان الى داخل ذاته، حيث يعيش هذا الداخل، ويعيش فيه، قاطعاً صلاته مع العالم الخارجي، من جهة، ومع منهج المعرفة العقلية الوصفية، من جهة ثانية. في هذا الانسحاب يزداد الانسان حضوراً لذاته وفي ذاته، ويصبح أكثر قدرة على التوغل في أعماق الوجود.

وقد وصف جورج باتاي Georges Bataille في مجلة (Acéphale) سنة ١٩٣٩ هذا الانسحاب قائلاً:

«أستسلم للهدوء حتى الانعدام،
يذوب ضجيج الصراع في الموت، كما تذوب الأنهار في البحر، وكما يذوب تلألؤ النجوم في اللّيل،
تكتمل قوة الصراع في توقّف كل عمل
أدخلُ في الهدوء كأنني أدخلُ في مجهولٍ غامض،
أسقطُ في هذا المجهول الغامض
أصبح أنا نفسي هذا المجهول الغامض» (المجلة المذكورة، ص ١٤).

ويتحدث عن تحوله في لحظة النشوة أو الانخطاف فيقول: «أتحوّل إلى هرب لا حدّ له، خارج ذاتي، كما لو أنّ حياتي تجري أنهاراً بطيئة عبر حِبْر السماء. لا أعود آنذاك نفسي، لكن ما يخرج مني يبلغ حضوراً بلا حدّ يأسره في احضانه، يبدو هو نفسه أشبه بضياع ذاتيّ. (Le Coupable، الطبعة الثانية، ص ١٨).

ويتابع باتاي قائلاً: «أرى في الانخطاف (النشوة) الخارجَ، لكن يضايقني كلُّ تماسكٍ فيه ـ أوراق الشّجر مثلاً، أمامي». لكنه يقدر أن يرى بسهولة السماء أو الغيوم لأن هذه «أشياء تتفكّكُ». ففي النشوة، ينعدم كل شيء حتى اللّه.

يقول: «أتصور الفراغَ شبيهاً باللهب»،

غيابُ الشيء يكشف عن اللّهب الذي يُسكر ويُضيء (حول نيتشه، ص ٢٨٢).

ثَمّة إذن تغييبٌ أو تجاوز للعقل والمنطق. وفي هذا يشكل موقف باتاي جزءاً من الموقف في الحركة السوريالية المعنيّة أساسيًّا باكتشاف ما تسميه بالقارة الدّاخلية، وبالأدوات التي تتيح هذا الاكتشاف.

ويقول اندريه ماسّون: «العقل هو أسوأ عدوّ للروح... كان العقل بالنسبة إلينا، نحن الشبان السورياليين سنة ١٩٢٤، «العاهر» الكبير. كنا نرى أن الديكارتيين والفولتيريين وآخرين من موظفي الذهن، لم يستخدموه الا للمحافظة على القيم المستقرة، والميتة (...) سأضيف، موضوعياً، أن اللّعب ـ اللعب الرصين كان ينضاف الى هذا الغوص في الليل (في ما يسميه الرومنطيقيون الألمان الجانب المعتم من الأشياء)، والى الدّعوة المشتهاة للمدهش (المصدر السّابق، واقرأ: كتابات، هرمان، باريس، ١٩٧٦ ص ١٦ ـ ١٧).

ويقول كريفيل Crevel بأنّ العقل هذا «المشلول، الشالّ»، يضع «ظلامه بين المفكر الجالس لكي يفكر، والمادة، المادة المتحركة، المادة

الآخذة في التحول، كما لو أنها ليست أبداً مادّة للفكـر. فالعقـل، هذا الأحمق، يدنّس باحتراسه الواقعي كلَّ شيء» (ص ١٦١).

ويكمن خطأ العقل والمنطق، بالنسبة الى الصوفية والسوريـالية، في كونهما يقفان عند جزئيّة الأشياء، ويـزعمان أنّ لـديهما جـواباً عن كليـة الأشيـاء. ثم إن الجواب قـوام العقل والمنـطق لأنهما يتنـاولان الـوجـود بوصفه مشكلة لا بد من حلها. بينما الصوفية والسوريـالية تنـظران الى الوجود بوصفه سرًّا، والمسألة بـالنسبة إليهـما، هي الاتحاد بهـذا السر. غياب الجواب هنـا دليل عـلى هاجس التـماهي مع الـوجود، وحضـور الجواب هناك دليل على هـاجس السيطرة عـلى الوجـود، أي الانفصال عنه. الحالة الأولى حبٌّ والحالة الثانية هيمنة.

والجواب اذن يضمر خيانة للانسان، عدا انه تقييـد له، أي تخلٍّ عن الحرية. الجواب يفصل الانسان عن نفسه، عن مـاهيته: الأنسـان لغةٌ ـ بحث عن الآخر، عن الشيء ـ لا لكي يخضعهما بمعرفته لهما، بل لكي يتواصل معهـما، في تَساوٍ وحبّ. حـالة الجـواب تفترض أن ليس هنالك في الوجود ما لا يُعرف، مما يدل على ادّعاء بـاطلٍ، وعـلى خطأٍ كـامل. ففي الـوجود مـا لا نعرفـه، مـا لا يمكن أن نعـرفـه عقليـاً أو منطقياً، وإنما نتواصل معه، ونتوحّد به.

إن العقـل الاجتـماعي - اليـومي لا يقمـع الانسـان ولا يضـطهـده فحسب، وإنما يخونه كذلك.

العقل يحدّد، ولـذلك فـإن جوابـه يحدّد. حـين نحدّد شيئـاً ننفيه ـ بمعنى أننّـا نحصره داخل هـذا القوس: التحـديـد، ونفي مـا عـداه. التحديد نفيٌ، كما يقول سبينوزا. حين تحدّد الله تنفيه، لأنك تساويـه

بالأشياء المحدودة. وتحديد الإنسان أو الوجود ينفي ماهيّة كل منهما. الانسان، كالوجود، واقع حرية، واحتمال، وتعدّد، لا واقع وثوقية نهائية.

الإنسان ينير كل شيء، فكيف ينير إن كان محدَّداً؟ من هنا كانت الحرية جوهرَ الإنسان، وكان فيه شيء من اللّانهاية: لا ينضب، ولا تمكن معرفته معرفة كليّةً، ونهائية.

- ٥ -

يحدّد وليم جيمس، في مقالة معروفة(*) للصوفية أربع خصائص يمكن أن تكون خصائص للسوريالية أيضاً، هي التالية:

١ - **اللّامَوْصوفيّة** L'Inéffabilité، وتعني أن للصوفي حالاتٍ روحية لا يقدر الكلامُ أن يصفها. وهي إذن، لا لكي تُنْقَل، بل لكي تعاش، خصوصاً أنها أكثر ارتباطاً باللّاشعور. وكم نكون مخطئين حين نحكم على مثل هذه الحالات، من خارج، أو حين نقوّم عقليًّا ما لا شأن للعقل فيه.

٢ - الخاصية الثانية هي **المعرفيّة** néotique، فمع أن هذه الحالات شعورية - انفعالية، فإنها حالات معرفية. إنها حالات نفاذٍ الى أعماق حقيقةٍ لم يسبرها العقل من قبل.

٣ - **الموقوتية** La nature transitoire، وتعني هذه الخاصية ان هذه الحالات لا تدوم طويلاً، وغالباً ما تفشل الذاكرة في وصفها، بعد أن تنتهي.

٤ ـ الخاصية الأخيرة هي **الانفعالية** La passivité، فهي حالات لا تكاد تنشأ حتى يشعر صاحبها أنه فقد إرادته وانه معتقل أو مأخوذٌ بقوة عليا، لا يستطيع أن يتغلّب عليها، وهذه الخاصيّة تقرّب هذه الحالات من بعض الظواهر الخاصة كالنبوة، والانخطاف، والكتابة الآلية أو الإملاء.

هذا الذي يقوله وليم جيمس يقوله هنري ميشو، بطريقته الخاصة. فقد وصل هذا الشاعر بفعل ممارسته المخدرات الى الحالة نفسها التي يبلغها الصوفي بفعل ترويض جسمه، دون أي مخدّر. يقول هنري ميشو، واصفاً هذه الحالة التي تنعدم فيها الرقابة العقلانية، وحيث يعمل الفكر داخل فضائه الغامض، دون أية رقابة، ويسمي ميشو هذه الحالة حالة الطمس أو المحو، ـ يقول إنّ «مثل هذه اللحظات «الطامسة» يمكن أن ترد فيما يكتب. اذا واصل الكتابة، فإنّ الكلمات التي سيكتبها لن يكون لها أي معنى، لا له ولا لغيره، وسوف يقرؤها، فيما بعد، بعد هذا البَرْد من اللّافكر، بعد هذا الغيم من الحجب، دون أن يفهمها أبداً، وهي كلمات يعرفها لكنها لا تدور حول أي شيء، كما لو أن المصادفة الكاملة هي التي كتبتها، مع أنها فرنسية وصحيحة. . إنها كلمات لا تريد أن تقول الا أنه كان يريد أن يقول شيئاً، وانه بحث، وأنه لم يعرف أين يبحث (Connaissances par les gouffres).

الكتابة في مثل هذه الكلمات، غامضة بالضرورة. بل هي غير قابلة للقراءة، بالنسبة الى الأشخاص الذين أَلِفُوا برودة العقل، وبرودة الوضوح. لكن في هذه اللّا مقروئية، كان يتمّ الكشف عن الأعمق ـ

لا في ميدان اللغة وحدها، بل في ميدان العالم الداخلي أيضاً ـ عالم الانسان وعالم الاشياء على السّواء. الكتابة هنا هزة كيانية، أو زالزالٌ في اللّامرئي يزلزل، بدوره، المرئيّ. إنها كتابةٌ بالأعصاب، والارتعاشات، والتوتّرات ـ الجسميّة والروحية، كتابة بالشهيق والزفير، كتابة انبهارٍ، كتابة يأسٍ على حدود الأمل، وأملٍ على حدود اليأس. كتابة تدخل في الكلمات نفسها أعصاباً، وتتيح لها أن تمارس الشهيق والزفير. تشعر كأنها مليئةٌ بالخدوش والجراح والتمزقات والتوثّبات. انها كتابة لا تخضع لأية طريقة ثابتة أو مسبقة، وهي نقيض كاملٌ لكل ما هو مؤسّسي. وفي هذا يتمثل جانب من جوانب الكتابة الصوفية: اللّامعيارية، أي خروجُها من الخضوع الى معيارية محددة. فهي كتابة تجعل المعايير نفسها في حركة دائمة من التغير، أعني في حركة دائمة من الابتداء، كمثل الكتابة نفسها. المعيار نفسه هو هنا، كمثل الكتابة، ليس ثباتاً، بل تحوّل.

- ٦ -

المدار الأساس لتجربة رامبو، التي تجعل منها السوريالية مرجعية أساسية، هو تخطي المرئي الى اللّامرئي، كما هو الشأن في التجربة الصوفية. ويقول نوفاليس في هذا الصدد: «المرئيُّ كلّه ملتحمٌ باللّامرئي، والمسموع باللّامسموع، والمحسوس باللّامحسوس. ولا شكّ أن كل ما يمكن التفكير به ملتحمٌ بكلّ ما لا يمكن التفكير به»، وهو قول ينطبق تماماً على نتاج رامبو[٦]. ويرى بايارد أن رامبو يصدر عن تجربة رائية، فهو يخلق عالماً خيالياً، ينهض على تناغمٍ يتضمن

جميع الممكنات التي تحيط بنا والتي لا نراها. انه، كما يقول: «ممثل وشاهد في آن. ينظر في المرآة، لكنه هو نفسه مرآة»[٧].

ويقول بايارد كان رامبو، بوصفه رائياً، يعرف أن مصدر المدهش غير محسوس، وأن الواقع ليس إلا وهماً. غير انه كان يعرف أيضاً أن الخيال يجسد مقدماً شكلاً آخر للواقع.

وقد وصف رامبو في رسالته المسماة «رسالة الرّائي» (١٥ أيار ١٨٧١)، العلاقة بين الرؤيا والمجهول أو اللاّمرئي، قائلاً:

«يصبح الشاعر رائياً بتعطيلٍ لجميع الحواس، طويلٍ، ومدروسٍ، وفائق الحد. بمعرفة أشكال الحبّ جميعاً، والعذاب، والجنون. وهو يبحث في نفسه، ويتقصّى جميع أنواع السموم لكي لا يستبقي منها غير الجوهر. انه تعذيب لا يوصف حيث يحتاج الى الإيمان كله، وإلى القوة الانسانية كلها، حيث يصبح، من بين الجميع، المريضَ الكبير، والمجرمَ الكبير، والملعونَ الكبير ـ والعارف savant الكبير. ذلك انه يصل الى المجهول».

ويعلّق بايارد على هذه الرسالة قائلاً أن رامبو يطبّق في شعره ما يقوله في «رسالة الرائي». وكان قد استشفّ مسيرة حياته، فهو يفصح عن خيباته، ووحدته، ويأسه قائلاً: «إنني ذلك الذي يتألم وذاك الذي تمرد» (الانسان العادل)، ويقول في «فصل في الجحيم»: «ذات مساء، أجلست الجمال على ركبتي، رأيته مرًّا. وشتمته».

ويقول إن رامبو في «كيمياء الكلمة» (فصل في الجحيم) يوضح «صيده الروحي» وتحرّره بالشعر الذي أصبح نهجَ معرفةٍ، ومساءلةً

لجميع الإمكانات الانسانية. «أريد أن أكشف جميعَ الأسرار: الأسرار الدينية أو الطبيعية، الموت، الولادة، المستقبل، الماضي، نشأة الكون، العدم. إنّني أستاذٌ في استحضار الخارق. أصغوا».

ويقول ان إلهامه الرائي اتاح له أن يبلغ المعرفة فاتحاً له أبواب اللّاوعي، وبفضل هذا السفر السري Initiatique حظي الشاعر بالرمزية الطبيعية، وبالتواصل المباشر فيما يتجاوز الطبيعة، مع كل ما يقال وما يخلق. انه آسر «اللّامحدود الثابت»، كما يعبّر ميلوش. والواقع أن رامبو هو الباحث الدائم عن الوحدة، عن البنية الداخلية ـ البنية المطلقة التي يتحدث عنها ريمون أبيليو Raymond Abellio. ويقول في معرض كلامه على التصوير «لن يكون هذا العالم المادي إلا وسيلةً لاستدعاء الانطباعات الجمالية. لن يعاد إنتاجُ الأشياء».

هذه الوحدة التي بحث عنها رامبو، هي التي بحث عنها قبله الصوفيون بطرقهم الخاصة. وهي تعني أن الكون ليس مؤلّفاً من مادة جامدة ومادة حية، أو أنه ليس مؤلّفاً من عالمين متناقضين كلّياً ـ عالم الانسان والكائنات الحية، وعالم الجمادات، وإنما هو عالم واحد: وحدة في حضور حيّ واحد، حيث تبطل معايير التفرقة بين الموت والحياة. لا يعود الموت نقيضاً للحياة أو انقطاعاً عنها، وإنما يصبح وجهها الآخر، أو نوعاً آخر من الحياة في هذه الوحدة، وفي حضورها الكوني.

وهذه الوحدة هي نفسها التي يسمّيها بريتون «النقطة العليا».

- ٧ -

لنقرأ الآن تعريف الصوفية للرؤيا بلسان القشيري (الرسالة

القشيرية، ص ١٧٦) حيث يقول: «الرؤيا خواطر ترد على القلب، وأحوالٌ تُتَصَّورُ في الوهم، اذا لم يستغرق النّوم جميع الاستشعار، فيتوهّم الانسان عند اليقظة أنه كان رؤية في الحقيقة، وإنما كان ذلك تصوّراً وأوهاماً تقرّرت في قلوبهم، وحين زال عنهم الاحساس الظاهر، تجردت تلك الأوهام عن المعلومات بالحسّ والضرورة، فقويت تلك الحالة عند صاحبها، فإذا استيقظ ضعفت تلك الأحوال التي تصوّرها بالإضافة إلى حال إحساسه بالمشاهدات، وحصول العلوم الضرورية. ومثاله كالذي يكون في ضوء السّراج عند اشتداد الظلمة، فإذا طلعت الشمس عليه، غلبت ضوء السراج، فَيتقاصَرُ نور السراج بالإضافة الى ضياء الشمس. فمثال حال النوم كمن هو في ضوء السراج، ومثال المستيقظ كمن تعامى عليه النهار، فإنّ المستيقظ يتذكر ما كان متصوّراً له في حال نومه. ثم إن تلك الأحاديث والخواطر التي كانت ترد على قلبه في حال نومه، مرّةً تكونُ من قِبَلِ الشيطان، ومرة من هواجس النفس، ومرّةً بخواطر الملك، ومرّةً تكونَ تَصْريفاً من الله عزّ وجلّ، يخلق تلك الأحوال في قلبه ابتداءً. . . . »

لا أريد أن أدخل هنا في تحليلٍ مفصّلٍ لهذا التعريف، وأكتفي بالإشارة إلى أن الرّؤيا هي بحسبه معرفةٌ اشراقية، في معزلٍ عن العقل، وهي الدلالة نفسها التي نراها عند رامبو والسوريالية. وتضيف الصوفية أن هذا الاشراق يتم عن طريق القلب، فهو الأداة لمعرفة العلم الباطن، أو هو القوة الخفية التي تدرك الحقائق الإلهية، إدراكاً واضحاً، لا يخالطه الشكّ، أو «الأسرار»، كما يعبر رامبو. ومتى تمت للانسان هذه المعرفة، سُمّي عارفاً، يشاهد الحق (الله، المعنى) في

كل مجلى، ويعبده في كل صورة. فالعارف هو الانسان الكامل الذي يجمع صفات الوجود في نفسه، وهو لذلك صورة كاملة للحق. وقلبه مرآة ينعكس عليها وجوده الذي هو صورة مصغّرة عن وجود الحق. هكذا يشاهد العارف الحقّ، ويحتوي قلبه عليه. خصوصاً أن القلب يتقلَّب في الصور، ويتشكَّل بكل شكل، وفقاً للتجربة الصوفية. ويستشهد الصوفيون بآيات قرآنية تشير الى أن القلب مركز للفهم، ومحلٌ للايمان في آن[٨].

نرى في ضوء ما تقدم أن التجربة السوريالية، ومن ضمنها تجربة رامبو، ليست غريبة من حيث منهج الكشف عن العالم وأسراره، بقدر ما هي صوفية، وأن طرق المعرفة فيها مَشْعُورَةٌ ومَعيشَةٌ، بوصفها إشراقية، كما هو الشأن في التجربة الصوفية، في معزل عن المناهج العقلانية والمنطقية، وفي تناقضٍ معها. ذلك أن العقل بالنسبة إليهما، قيدٌ وهو لا يحكم إلا بالتَّقْييد.

نرى كذلك أنَّ الحلم في التجربتين الصوفية والسوريالية ليس تماماً خارج الواقع أو غريباً عنه. الحلم والواقع هما، على العكس، بالنسبة اليهما، وجهان لحقيقة واحدة. انهما جسم واحد لمرئي - لا مرئيّ.

ونرى أيضاً أن الكتابة في التجربتين هي تجربة الوصل بين المرئي واللّامرئي.

هكذا، مِن الفكر غير المُمَنْهَج، وغير المقعَّد، ومن الإشعاع الكامن فيه، ينبثق من التجربتين الصوفية والسوريالية «ما لا أذن سمعت، ولا عينٌ رأت» كما يُعبّر الغزالي، «وما لا يُنْقال»، كما عبَّر النفّري. لا تنظير، لا رقابة: بل انبثاقٌ وفيض كمثل حركة الوجود. وفي هذا

يكمن أساس الفكر الرؤيوي، والكتابة الرؤيوية. واذا صَحّ أن نشبّه حركة الوجود بِنَهْرٍ وأُفُقٍ بلا نهاية، فإن تحولاته هي بمثابة التجليات. وبما أنّه لا نهاية للتجليات فلا نهاية للصور التي تطابقها، ولا نهاية للمعرفة.

قبل الانخطاف أو الإشراق، تكون الأشياء وفقاً للرؤية العادية منفصلة، بعضاً عن بعض، بعلاماتٍ فارقة تميّزها وتعيّنها. الماء ماءٌ، والنّار نارٌ، والحجر شيء آخر غير الشجر.

لكن في الإشراق، تزولُ التعيّنات، وتَمّحي تلك العلامات الفارقة. تزول الأشياء بوصفها كثرةً أو أَفراداً. وهذا عائِدٌ الى أن الذات الفردية، تزول هي نفسها في لحظة الإشراق. فإذا فني العارِفُ المنخطف بوصفه أَنَا فرديّة، تفنى الأشياء هي كذلك بوصفها كثرةً أو أفراداً.

وفي هذه اللحظة من الإشراق ما يفتح المجال واسعاً لرامبو، مثلاً، كي يقول: «أرى مسجداً مكان بحيرة»، أو «أُفَكَّر». وهذه الرؤية الإشراقية هي الرؤية الحقيقية للاشياء.

في هذا أيضاً ما يفسّر كيف أن أهل الظاهر Les Exotéristes ينبذون الكتابة الإشراقية، ويقولون إنهم لا يفهمونها، وانها كتابةٌ إلحاديّة. ذلك أنهم لا يرون من الوجود إلا ظاهره، لِأَنّهم يقولون إن المطلق (الله) منفصل جوهرياً عن العالم، وليس بينه وبين الكون والإنسان إلا علاقة الخلق والهيمنة. بينما يرفض أهل الباطن مثل هذا الانفصال، فيرون المطلقَ (الله) في العالم وأشيائه، والعالَمَ وأشياءَه في المطلق. يرون الوجود خالِقاً مخلوقاً في آن، واحداً كثيراً في آن.

وهذه المؤالفة بين المطلق والأشياء، بين باطن الوجود وظاهره، بين الشعور واللاشعور، هي التي توسّع حدود الوعي وحدود المعرفة. وبالإشراق تتحقق هذه المؤالفة. لهذا كانت المعرفة بالإشراق أعلى درجات المعرفة.

تُفسّر الرؤية بالإشراق العلاقةَ بين البصر والبصيرة، كما يوضحها عبد القادر الجيلاني. جاءه رجل ادَّعى أنه رأى الله ببصره، فانتهره ونهاه عن هذا القول. ثم سئل: أمحقٌّ هو أم مبطل؟ فأجاب: هو محقٌّ، مُلْبَسٌ عليه. فقد شهد ببصيرته، نور الجمال، ثم اخترق هذا النور بصيرتَه إلى بصره، فرأى بَصرُه بصيرتَه. هكذا ظنّ أنّ بصره رأى ما شاهدته بصيرته، وهو لم ير، في الحق، إلاّ بصيرتَه نفسها.

ويوضح ابن عجيبة الحسني ذلك، قائلاً: ما دامت الروح محجوبةً بالبشرية يبقى النّظر للبصر الحسيّ، ولا يَرى الا المحسوس. أما اذا استولت الروحانية على البشريّة، فإن نظَر البصرِ ينعكس إلى البصيرة، فلا يرى إلا المعاني التي تراها. (أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني، ايقاظ الهمم في شرح الحكم، وبهامشه: الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، مصر، دون تاريخ، ص ١٦٨).

هذه العلاقة بين المطلق وتجلّيه، يقيمها الصوفي بين ذاته وحياته.

حُكي أنّ رجلاً دقّ الباب على أبي يزيد البسطامي، فقال له:

ـ إيش تريد؟

فقال:

ـ أبا يزيد.

فردّ عليه، قائلاً:

ـ ليس في البيت أبو يزيد.

وحُكي أن رجلاً قال للشبلي: أين الشبلي؟ فقال: مات، لا رحمه الله!

وقيل إنَّ ذا النون المصري بعث رجلاً الى بسطام يتعرّف أحوالَ أبي يزيد البسطامي ويجيئه بها، فذهب اليه فوجده في المسجد، فسلم عليه، فقال له:

ـ إيش تريد؟

فقال: أبا يزيد.

فقال له: أين أبو يزيد؟ أنا أيضاً في طلب أبي يزيد!

فقال في نفسه: هذا مجنون، ضاع سفري.

فلما رجع الى ذي النون ووصف له ما رأى وسمع، بكى ذو النون وقال: أخي أبو يزيد ذهب في الذاهبين في اللّه جَلّ جلاله. (القشيري، التحبير في التذكير، ص ٥٢).

ويصف مجهولٌ هذه العلاقة، بقوله:

لا كنتُ، إن كنت أدري كيف كنت، ولا
أكونُ، إن كنت أدري كيف لم أكنِ. (المصدر نفسه، ص ٥٢).

كأنّ الصوفية هي رحيل الإنسان الدائم خارج نفسه، أو كأنها قوة تطرد الانسان من نفسه، كما يعبّر بريتون في صدد التحليل النفسي (نادجا، ص ٦٥٣/ الأعمال الكاملة، غاليمار، ١٩٨٨).

يمكن القول، بصيغة أخرى، إن طاقات الانسان وقدراته لا تنحد في فرديته. فالمطلق (الوجود، الغيب. . . الخ) يفصح عن ذاته عبر الانسانْ وبفعله، أي عبر تيّار اللاشعور. فما وراء الوجود، موجود في الوجود ذاته. (نادجا، ص ٧٤٣).

- ٨ -

يصف ابن عربي هذه المعرفة الصوفية فيقول «إنّ كلَّ علمٍ اذا بسطَتْهُ العبارة، حَسُن، وفُهِم معناه، فهو علم العقل النظري (. . .) علمِ الأسرار، إذا أخذته العبارة سَمُجَ واعْتاصَ على الأفهام دَرْكُه، وخَشُنَ، وربّما مَجَّتْه العقول الضعيفة المتعصّبة. (. . .) علومُ الأحوال مُتوسِّطةٌ بين علم الأسرار وعلم العقول، وأكثر ما يؤمن بعلم الأحوال أهْل التجارب، وهو إلى علم الأسرار اقرب منه الى العلم النَّظري (. . .) وهو ضروريٌّ عند من شاهده (. . .) وليس للعقل مدخل (بعلم الأسرار) لأنه ليس مِن دَرْكهِ. (الفتوحات، تحقيق عثمان يحيى، القاهرة ١٩٧٢، ص ١٤٦ - ١٤٧). (. . .) علم الأحوال لا سبيل إليه إلاّ بالذوق، فلا يقدر عاقل على أنْ يحدَّها، ولا يقيم على معرفتها دليلاً البتة، كالعلم بحلاوة العسل ومرارة الصّبر ولذّة الجماع، والعشق والوجد والشوق. (. . .) فهذه علومٌ من المحال أن يعلمها أَحدٌ إلاّ بأن يَتّصف بها ويذوقَها (المصدر نفسه، ص ١٣٩) (. . .) علمُ الأسرار هو العلم الذي فوق طور العقل، وهو علمُ نَفْثِ رُوحِ القدس في الرّوع، يُخْتصُّ به النبي والولي (. . .) العالم به يعلم العلومَ كلها (. . .) فلا علم أشرف من هذا العلم المحيط، الحاوي على جميع المعلومات (المصدر نفسه، ص ١٤٠).

ويحلل ابن عربي كون هذه المعرفة لا تنتهي بقوله:

«. . . فالنبوة سارية الى يوم القيامة في الخلق، وإن كان التشريع قد انقطع، فالتشريع جزء من أجزاء النبوة، فإنه يستحيل أن ينقطع خبر الله وإخباره، من العالم، **اذ لو انقطع لم يبق للعالم غذاء يتغذّى به في بقاء وجوده**». (المصدر نفسه، ١٢: ٤٢٠).

«. . . وأما عند أهل الكشف، فيسمون نطق كل شيء من جماد ونبات وحيوان، بسمعه المقيد بأذنِهِ في عالم الحسّ لا في الخيال، كما يسمع نطق المتكلم من الناسِ، والصوتِ من أصحاب الأصوات. فما عندنا في الوجود صامتٌ أصلاً، بل الكلُّ ناطق بالثناء على الله، كما أنه ليس عندنا في الوجود ناطقٌ أصلاً من حيث عينه، بل كلّ عين سوى الله صامتة، لا نُطْقَ لها. إلا انها لما كانت مظاهر، كان النّطق للظاهر». (المصدر نفسه، ٩٢: ٣٢٤).

«وأما النبوة العامة فأجزاؤها لا تنحصر، ولا يضبطها عدد، فإنها غير مؤقّتة، لها الاستمرارُ دائماً، دنيا وآخرة. وهذه مسألة أغفلها أهل طريقنا. فلا أدري: عن قصدٍ منهم كان ذلك، أو لم يوقفهم الله عليها، أو ذكروها وما وصل ذلك الذّكر الينا». (المصدر نفسه، ص ٤٢٣).

وتجيء لا نهاية المعرفة من أن المطلق (الله) لا يتجلّى في صورة مرتين، ولا لِشخصْين في صورةٍ واحدة (المصدر نفسه ١٠ : ١٤٣)، فالله متجلٍ على الدوام، لا تقيّد تجلّيه الأوقات (المصدر نفسه، ص ٣٣٤).

وفي هذا ما يفسّر كون القلب، المكانَ الداخلي للمعرفة، متقلِّباً. فالقلب تقلّبٌ في أشكالٍ لا تنتهي هي أيضاً، وذلك من أجل أن يتطابق مع التجليات الوجودية المتواصلة، ومع إشعاعاتها. فالقلب واسعٌ يسع المطلق، وهو يعكس لحظةً لحظةً الأشكال التي يتجلّى فيها المطلق. وهذا العكس هو التقلّب. وبما انه لا نهاية للتجلي، فلا نهاية للتقلب، ولا نهاية للمعرفة. فالقلب جامِعٌ لصفات الوجود.

وفي هذا المستوى من التطابق بين التجلّيات والتقلّبات يتَماهى القلبُ مع المطلق. وهكذا يصبح العارف هو المطلق، وينطق باسمه. ويستطيع العارف آنذاك أن يقول: لست أنا الناطق، بل المطلق.

واذا كان تجلّي المطلق لا ينقطع، ولا يكرّر ذاته، فإن قلب العارف يُخْلَقُ كل لحظة. وكذلك الشأن في الوجود. فالعالم الذي نراه هذه اللحظة أمامنا ليس هو نفسه العالم الذي رأيناه في اللحظة التي سبقتها. والعالم الذي سنراه في اللّحظة اللاّحقة سيكون هو أيضاً غيرَ ما رأيناه. وما يصحّ على العالم، يصحّ على قلب العارف، وعلى الإنسان. ليس هناك ماهيّةٌ ثابتة. العالم تحوّلٌ دائم، وشأنُ الجماد في ذلك شأنُ ما هو حيّ. حَقًّا، لا نعبر النهر مرّتين كما قال هيراقليطس. فالعالم والانسان يتبدّلان مع الأنفاس، كما يعبّر أحد الصوفيين.

وتلك هي نظريّة الخلق المستمر، أو الخلق الجديد، دائماً، في الصوفية العربيّة. وفكرتها موجودة في البوذيّة ـ دين اليابانية، التي يمثلها المعلم دو جين Maître Dôgen (١٢٠٠ ـ ١٢٥٣).

الشيء، كل شيء، سلسلة من الوجودات المؤقتة، سلسلة من

اللحـظات الكينونيـة. فكـل شيء ينشـأ لكي يـزول، ولكي ينشـأ من جـديد. العـالم يتجدد كـل لحـظة. وبهـذا المعنى يقـال عن العـالم، في البوذية، انه زائل وأبدي في آن: أبدي الزوال، زواليّ الأبد.

«الجبـل الأخضر سائـرٌ أبـداً» يقـول المعلم كـاي (١٠٤٢ ـ ١١١٧ maître Kai) ويشير هنا الى جبـل تاي يـو (Tai yô). يرمـز الجبل الى الثبات، كما يبدو في الرؤيـة العاديـة. لكنه، في الـرؤية غـير العاديـة، متحرّك، أبداً، «يظهر ويغيب كـل لحظة». في هـذه العملية المتـواصلة من الظهور/ الغياب يتجسّد، كما يرى المعلم دوجين، البعدُ الزمني[٩]. «ويستند دوجين، لكي يشرح رأيه، على العلاقة بين الزمن والـوجود. فالوجود بالنسبة اليه لحظة خاطفة. والزمن يتماهى مع الـوجود. فليس الزمن نوعاً من المكان توجد فيه الأشياء أو تحـدث فيه الأحـداث، ولا شكـلاً فطريـاً من المعرفـة عند الإنسـان. الزمن، بـالنسبـة اليـه، هـو الوجود نفسه». (المصدر السابق، ص، ٩٣). ولذلك فإن «وحدةً من الزمن هي وحدةٌ من الوجود. اللحظة أصغر أجزاء الزمن، يجب النظر اليها بوصفها لحظةً وجودية. وما نسمّيه شيئاً ليس إلا سلسلة من مثل هذه اللحظات الوجودية. وبهذا المعنى لا شيء يبقى لحظتين. ففي كل لحظة، يتجدّد الشيء (يموت ويولد). والشيء في لحظة ما هو «مقطوعٌ» كلّيـاً عما كـان عليه في اللحـظة التي سبقتهـا، وعـما سيكـون عليـه في اللحظة التي تتلوها» (المصدر نفسه، ص ٩٥).

وقد يكون ممتعاً أن ندرس العلاقة اللغـوية ـ الـوجوديـة بين فعـلي: أزل أزَلَ، شريطة أن نرى اللغة بوصفها طبيعةً، خارج كل بعد ديني.

هكذا نرى أنه ليس للمعنى (الغيب، الله، المطلق، النقـطة العليا)

حَدّ. وكلام الإنسان عليه، لا يكون عليه في ذاته، وإنما على تجلّيه له، أي على الصورة التي يظهر بها. وهذه الصورة هي من الإنسان لا منه. فهو لا يتجلى بصورة واحدة للجميع، بل بصورة خاصة بكل انسان يتجلى له. ويختلف تجليه كذلك، وضوحاً وغموضاً، بحسب اختلاف الأشخاص. فالانسان لا يعرف المطلق في ذاته، وإنما يعرف صوراً عنه وتأويلاتٍ يَبْنيها على هذه الصور.

ويمكن أن نشبه علاقة المعنى بالصورة بعلاقة المعنى باللفظ. فقد يختلف اللّفظان لاختلاف المعنيين، وقد يختلف اللفظان والمعنى واحد، وقد يتفق اللفظان ويختلف المعنيان[10]. فاختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين هو نحو جلس وذهب، واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو ذهب وانطلق، واتفاق اللفظين والمعنى مختلف كقولك وجدت عليه من الموجدة، ووجدت اذا اردت وجدان الضالّة»[11].

يمكن أن تشبه بها أيضاً علاقة الاسم بالمسمى: الاسم هو الظاهر، والمسمى هو الباطن. ولا تشير ثنائية الظاهر والباطن الى موجودين مختلفين، وإنما تشير الى وجود واحدٍ، منظوراً اليه، باعتبارين: فهو من جهة الذات، الحق. ومن جهة الصّفات والأسماء (التجليات) الخلق. (أبو العلا عفيفي: ابن عربي في دراساتي، ضمن الكتاب التذكاري: محيي الدين بن عربي، القاهرة ١٩٨٩، ص ٢٧ ـ ٢٨).

المعنى (المطلق) هو، ذاتيًّا، غير الصورة التي يتجلّى بها، لكنه هو هذه الصورة، معرفيًّا. انه الصورة وغيرُها في آن. وهو، معرفياً، غير ما هو، دائماً. ولا يعني ذلك أنه يتحوّل أو يتغير مما يفترض الزمان.

المطلق يرفض الزمان ذاتياً، فيما يقبلُه، تجلّياً. يظلُّ خارجه فيما يدخل فيه.

الزمان هو زمان التجلي، زمان رؤية الإنسان لصورة التجلّي. هو الآناتُ التي يرى بها الى المطلق عِبْرَ تجلّياته. ليس للمطلق، في ذاته، زمانٌ، لذلك ليس له تاريخ.

حين يقول الإنسان إنه رآه، فذلك يعني أنه رآه كأنّه البرق. لا يستطيع الإنسان أن يرى البرق إلا عبر غيمةٍ، كذلك لا يستطيع أن يرى المطلق إلا عبر صورة.

لكن كيف يقيم المطلق في غيره ويبقى هو نفسه؟ والجواب هو أنه لا يقيم في غيره، بل في غَيْرٍ ظَاهِريّ ليس إلا شكلاً له، ليس إلاّ هو. والغاية من تجلي المطلق في أشكالٍ وجودية، ليست في إضاءة الوجود بقدر ما هي في اضاءة الغيب المجهول. لكنه تجلٍّ يتيح إقامة نظامٍ من المطابقات يضع الإنسان على طريق السرّ، ويدله على مفاتيحه.

في هذه العلاقة بين المطلق وتجلّيه ما يمكن أن يضيء سِرَّ اللغة الشعرية، من حيث أنّها لا يمكن الا أن تكون إيحائية، وأنها لا يمكن، بوصفها كذلك، إلا أن تكون غامضة. فهي الأخرى صورةٌ عن هذه العلاقة بين المرئيّ واللّامرئي، وليست صورة المرئي وحده، أو صورة اللّامرئي وحده.

نخلص الى القول ان التجربة المعروفيّة السوريالية، كمثل التجربة الصوفية، مشروع تحرّرٍ من القيود التي تحدّ حريّةَ الإنسان وحركّيته بأنواعها جميعاً، وذلك من أجل معرفة الذات والوجود معرفة حقيقية،

ومن أجل أن تكون الحياة في مستوى هذه المعرفة، وفي تطابقٍ معها.

هذه التجربة هي، تبعاً لذلك، ممارَسةٌ حياتية وكتابية، لتحقيق هذا التحرّر. فالانسان ينطوي على قوىً داخلية خارقة تحجبها تلك القيود، وهو يقدر، حين يكتشفها، أن يحقّقَ تحرّره. وليست السوريالية، فنيّاً، إلا كشفاً عن هذه القوى وتعبيراً عنها.

يمكن القول، بتعبير آخر، وباللّغة الصوفية، إن السوريالية تَرى في الوجود الظّاهر المباشر، الثقافيِّ والاجتماعي، سجناً كبيراً، وإن مهمة الإنسان الأولى هي أن يخرج من هذا السجن نحو عالمٍ حرّ يفتحه له الوجود الباطن.

هكذا تنقد السوريالية الواقع في تحليلٍ يكشف عن الأسس التي يستند اليها، والمؤسّساتِ التي يتجلّى بها وفيها. وكما عملت التجربة الصوفية على تجاوز الشّريعة لكي تقدر أن تصل الى الحقيقة، عملت السوريالية كذلك على تجاوز المؤسسة الاجتماعية والثقافية والاخلاقية التي تُغيِّب الانسان، لكي تقدر أن تكشف عن ذاتيّته الحقيقية وعن الوجود الحقيقي، والحياة الحقيقية.

والغاية في الحالين هي تخطّي الجاهز المسبَّق، من أجل خلق عالم جديد، أو واقع أسمى، أو من أجل «الاكتشاف المنظم لأعماق الذات».

وَيتجلّى المظهر المباشر لهذا التخطي في نقد الأساسين اللذين يؤسسان للقيود المفروضة على الانسان: الدين، والعقلانية (العقل والمنطق)، ـ الدين بوصفه كنيسة (شريعة)، والعقلانية بوصفها آلية وتقنية (حجاباً عند الصوفية، ومحدودية): فالحقيقة هي من طورٍ آخر.

هوامش «المعرفة»

(١) André Breton, Œuvres complètes 1, Gallimard, 1988.

(٢) يذكّر كلام بريتون هنا، اذا قَرَنّاه بقوله «لن تكون فَزّاعة الموت إلا مجازاً» (المصدر نفسه، البيان الثاني، ص ٧٨١)، بالحديث: «الناس نيام فاذا ماتوا انتبهوا»، شريطة أن نفهم «الموت» صوفيًّا: موتاً عن العقل والوعي. وهو يذكّر ايضاً بكلمة لرينيه شار يقول فيها: «إذا لم يطبق الانسان عينيه بسلطان، فسوف ينتهي إلى عدم رؤية ما تجدر رؤيته».

(٣) وردت الكلمة في كتاب: Volker Zotz: André Breton, Ed. Somogy, Paris 1991 p: 27.

(٤) Le Surréalisme, Textes et débats, Henri **Béhar et michel Carassou,** Librairie générale française, Paris 1984, P:159.

(٥) Questions de, l'esprit visionnaire, Ed. A. michel Paris 1990, P. 5-12.

(٦) جان بيار ـ بايارد Jean-Pierre Bayard في عدد خاص عن «الفكر الرائي» مجلة Questions de، باريس ١٩٩٠، ص ٢١ والمقالة بعنوان: L'expérience visionnaire d'Arthur Rimbaud

(٧) المصدر نفسه.

(٨) ﴿أفلا يتدبّرون القرآن، أم على قلوبٍ اقفالها﴾ (سورة محمد، آية ٢٤)، ﴿أولئك الذين كتب في قلوبهم الإيمان﴾ (سورة المجادلة، آية ٢٢)، ﴿فأمّا الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة، وابتغاء تأويله﴾ (سورة آل عمران، آية ٧)

(٩) انظر النص المتعلق بالجبل الأخضر، في كتاب وحدة الوجود والخلق المستمر في التصوف الاسلامي لتوشيكو ايزوتسو، وقد سبقت الإشارة اليه، وانظر تحليل المؤلف لفكرة الخلق المستمر في البوذية وفي الصوفية الإسلامية، ص ٨٥ ـ ١٢٠ .

(١٠) كتاب سيبويه، الجزء الأول، ص ٧.

(١١) المصدر نفسه، ص ٨.

الخيال

الماء هو التحول الأول للنار.

هيراقليطس

- ١ -

بين المعلوم والمجهول، فاصل يسميه ابن عربي **البرزخ**. الممكن، مثلاً، برزخٌ بين الوجود والعدم. والإنسان الكامل، مثلاً آخر، برزخ بين الحق والخَلْق: يظهر بالأسماء الإلَهية فيكون حقًّا، ويظهر بالإمكان، فيكون خَلْقاً. البرزخ، بتعبيرٍ آخر، هو مكانُ التحوّل، أي مكان الصُّور والتجلّيات.

والحقيقة الكونية، بالنسبة الى ابن عربي، ثلاث مراتب: عُلويّة، وهي مرتبة التّجريد، أو المعقولات. وسُفْليّة، وهي مرتبة الحِسّ والمحسوسات، وبَرزخيّة وهي الجامعة الواصِلة بين هاتين المرتبتين، أي أنها معقولة ـ محسوسة في آن، وتلك هي مرتبة الخيال والمتخيّلات.

والمعلومات، تبعاً لذلك، ثلاث: الوجود المطلق الإلَهيّ، والعدم المطلق، والوجود الخياليّ، وهو البرزخ بين الوجود والعدم، وموطن الممكنات التي لا تتناهى.

- ٢ -

ما الخيال، اذن؟

يجيب ابن عربي أنه، في البدء، الخيالُ المطلق الذي يُسمّى العماء، ويعني به الحضرةَ الجامعة والمرتبةَ الشاملة. وهو يقبل صورَ الكائنات، ويقبل تصويرَ ما لم يكن بعد. ففي العَماء ظهرت جميع الممكنات، منتشيةً بِنَفَس الرحمن، كما يعبّر ابن عربي. ويُروَى، في هذا الصدّد، الحديث التالي: قيل لرسول الله: أين كان ربّنا قبل أن يَخلق خَلْقَهُ؟ فقال: كان في عَماءٍ، ما فوقه هَواءٌ وما تحته هواء.

وهذا العماء هو نفسه البرزخ بين المعاني وتَجسّداتها.

وليست الحضرة البَرْزخيّة إلا ظلاً للمطلق، وليست التجلّيات أي الموجودات إلا ظلالاً لهذا الظلّ، والمحسوسات هي ظلالاتُ هذه الموجودات في الحسّ. وتسمية الظلّ هنا إشارةٌ الى الزّوال، تمييزاً عن الموجود الذي لا يَزول، وهو المطلق الثابت. وهذا الظلّ هو الظاهر، أو هو الصورة التي تمثّل نموذجها في العلم الإلّهي قبل خَلْق الخلق، إذ أنَّ العالم، كما يرى ابن عربي، ظهرَ على صورة الحق.

والوجودُ، بالنّسبة إلى هذه الصورة، إنما هو بمثابة الثّوب ـ أي انه ظلٌّ متغيّرٌ زائل.

- ٣ -

اذا نظرنا الى العالم، عِبْرَ هذا الوجود ـ الثّوب، هذا الوجود الحادث، يكون العالم، بالنسبة إلى ابن عربي، عالَمَيْن وتكون الحضرة

حَضرتينْ: عالم الغيب أو عالم الملكوت، وله حضرَة الغيب. وعالم الحضور أو عالم المُلْك، وله حضرة الشّهادة.

العالم الأول هو عالم المعاني، وهو عالم العقل. والثاني هو عالم الحَرْفِ والحِسّ. هذا يُدَركُ بالبَصر، وذلك يُدرك بالبَصيرة.

وبين العالمين ثالِثٌ هو الذي يتولّد من اجتماعهما، هو عالم الجبروت - الذي هو في الوقت نفسه عالم الخيال وحضرة الخيال.

في هذا العالم البرزخي الثالث، تأخذ المَعاني صورَها. وتكون المعاني هنا بَرْزخيّة هي أيضاً: ليست من عالم الغيب لأنها ظاهرة في الصور، وليست من عالم الشهادة، لأنّ ظهورها في هذه الصور أمرٌ عارض بالنسبة إلى من يراها، لا بالنسبة إلى المعنى في ذاته.

ومن هنا كانت حضرة الخيال أوسع الحضرات، لأنها تجمع بين العالمين، فهي كما يعبّر ابن عربي مجمعُ البَحرين: بحر المجردات وبحر المحسوسات. والخيال هو من جهة الناظر وراجِعٌ إليه، وليس من جهة الشيء المنظور نفسه، ولا يرجع اليه. فهذا الأخير ثابتٌ لا يتغيّر. وصوره هي وحدها التي تتغير وتتنوّع، إلى ما لا نهاية. الثّبات الأول هو ثبات الهويّة، والثبات الثاني هو ثبات التنوّع والتغيّر.

هكذا يكون الخيال، في نظر ابن عربي، أوسَع الكائنات وأكمَل الموجودات، مع أنّه في تحرّكٍ دائمٍ، موجود - معدوم، معلوم - مجهول، منفيّ - مثبَتٍ في اللحظة نفسِها. انظر، تمثيلاً، إلى صورتك في المرآة: أنت تدركها، حقّاً، وأنت أيضاً، لا تدركها، حَقّاً. ويعود هذا إلى أنّ الحِسَّ خاطِئٌ وخادع. وصورتك هنا برزخ بينك،

بوصفكَ بصراً، وبينك بِوَصْفِكَ بصيرةً.

- ٤ -

يُعلِّل ابن عربي وصفه الخيال بأنـه أوسع الحضرات، بقـوله إن الله نفسَه الذي لا يقبل الصور، يتجلّى بالصورة في حضرة الخيال. فما يُعَدُّ ظهورُه محالاً، يَقبل الظهور في هذه الحضرة. الخيال، بتعبير آخـر، هو وحده، بين الأشياء المحدثة الذي يقبل صورةَ الحق. ومن هنـا لا نعود نُعجب إذا كان الجسم، مثلاً، في حضرة الخيال يُرَى في مكـانين ـ ممـا لا يُمكن، عقليًا. فالخيال يعمل ما يراه العقل محالاً.

وعلى هذا كان الخيالُ معيارَ المعرفة. فمن لا يعرف الخيال ومرتبته، لا تكون له من المعرفة رائحـةٌ، كما يؤكّـد ابن عربي. فمعـرفة الكشف الخيالي، هي مما يَخْتَصُّ به أهل الله.

ومن طبيعة هذا الكشف أنَّ المحسوسَ نفسه ليس إلا متخيَّلاً: يُرَى رؤية العين، وهو، في حقيقته، خلافُ ما تراه العين. ومعنى ذلـك أنَّ ماهيّة الخيال هي التبدّل في كـل حال، والـظّهورُ في كـلّ صورة، بينـما الحقيقة لا تتبدّل. وهـذا مما يؤكّـد أن كل مـا سوى الله ـ الحق، ظـلٌّ زائـل. وهذا التبـدّل هو معقـولية الخيـال. بل إنّ العـالم نفسـه خيـالٌ بوصفه تجلّياً أو ظهوراً، وليس الوجود المحدث الا خيالاً منصوباً، كـما يعبّر ابن عربي.

- ٥ -

في هـذا ما يجعـل ابن عربي يتـابع قـائلاً ليس للقـدرة الإلٓهية، فيـما

أوجدته، ما هو أعظم وجوداً من الخيال. انه حضرة المَجلى الإلَهي. وخلق عالم الخيال هو من أسرار الاسم الإلَهي - فقد خُلِقَ ليظهر فيه الجَمْعُ بين الأضداد. إذ يمتنع، حسّياً وعقليّاً، هذا الجمع. وهو، عند الخيال، غير ممتنع. ومن هنا كان الخيالُ الأقربَ في الدلالة على الحقّ، لأنّ الحقُّ هو الأول والآخر، الظاهر والباطن - والخيالُ هو صورتُه العليا: ما هو محالُ الوجود، موجودٌ فيه. وهو كذلك ماهية الإنسان. ففي حضرة الخيال، يكون الحقّ مع الإنسان في كل ما يشاء. بل هو، كما يقول ابن عربي، تابعٌ لشهوة الإنسان، كما أن الانسان في مشيئته تحت مشيئة الحق. فشأنُ الحق مراقبة الانسان لكي يُوجِدَ له ما يريد في هذه الحضرة، في الدنيا وفي الآخرة. والإنسان، من جهته، تابعٌ للحق في صور التجلّي، فلا يتجلّى له الحق في صورة إلاّ انْصبغَ بها. الإنسانُ يتحول في الصّور، لتحوّل الحق. والحق يتحوّل في الإيجاد لتحوّل الإنسان في الدّنيا والآخرة. والإنسان يتنوع ظاهرهُ في الآخرة، كما كان باطنه يتنوّع في الدنيا، بصور التجلّي الإلَهيّ. وهذا هو التّضاهي الإلَهي الخياليّ - الذي هو ظاهرٌ في الآخرة، باطِنٌ في الدنيا.

- ٦ -

يشبّه ابن عربي الخيال بأرضٍ لا نهاية فيها للعجائب والغرائب، يُوجَدُ فيها حتّى المحالُ عقليًّا، ويسمّيها مسرحَ عيونِ العارفين. وفي هذه الأرض عالمٌ على صورة الإنسان، إذا أبصره العارف يشاهد فيه نفسه. ومن خاصيّة هذه الأرض أنّ العارف، صاحب الكشف، لا يُغْنِيه التجلّي عن شهوده، بل يجمع له بين الرؤية والكلام. وفي هذه الأرض، يتمّ التأكّد من أن العقول قاصرة، ومن إمكان الجمع بين

الضدّين، ومن إمكان وجود الجسم في مكانين، ومن قيام الصّورة بنفسها، وقيام المعنى بنفسه.

وللخيال الإيجادُ على الإطلاق ما عدا نفسه، شأنَ الحقّ الذي له الايجاد على الإطلاق ما عدا نفسه. وهو، على هذا، أحقّ الموجودات بِاسْم الإنسان الكامل.

والخيالُ، كما يقول ابن عربي، رَحِمٌ يُصوِّر فيه الخالِقُ ما يشاء. وهذا هو الخيال المتّصل، وهو التجلّي الإلّهي في الصّور التي يدركها البصر. أما الخيال المنفصل فهو المطلق، أي العماء حيث كينونة الله.

وبما أنّ الله لا يظهر إلا في صورة، فإنه لا يتجلّى في الصورة نفسها مَرّتين، ولا يتجلّى في صورةٍ واحدة لشخصين، أي أنّ تجلّياته لا تتكرر، وصورهُ جديدةٌ دائماً. وحيث أنّ الخيال يصوّر ما ينفي العقل إمكان تصوره وتصويره فهو الواسع، كما يصفه ابن عربي. غير أنه الضيق في الوقت نفسه، ذلك أنه لا يقدر أن يقبل الحسّيات والمعنويات إلا في صورة. ولهذا كان الحِسّ أقرَب شيء اليه، ومنه يأخذ الصور.

- ٧ -

ويصف ابن عربي الخيال بأنه نورٌ لا يشبه الأنوار. وبهذا النور تُدَرك التجلّيات. والخيال لا يكون فاسداً، بل هو حقّ وليس فيه شيءٌ من الباطل. فالخيال يدرك بنوره ما يدرك، وهو لا يُخطىء. الخطأ دائماً من العقل - أي من الحكم، والخيال لا يَحكم. ويُدْرَك الخيال بعين الخيال، لا بعين الحسّ - مع أن حاسة العين هي التي تعطي الإدراك

بكليهما. وسِرّ ذلك أن الإنسان يُدرك بعين الخيال الصّوَر الخيالية، والصّور المحسوسة معاً. غيرَ أنَّ المحسوس لا تختلف تكويناته، ولا يُرى في مواضِعَ مختلفة، معاً، في حالٍ واحدة. ومن هنا كان التباسُ الخيال بالحسّ شُبْهةً، كما يقول ابن عربي، بل هو أعظمُ شبهة.

لهذا يوضح ابن عربي علاقة الخيال بالقوى الإنسانية الأخرى، فيقول إنَّ الانسان الكامل الذي هو برزخٌ بين الحق والعالم، ثلاثُ مراتب: عقل وحس، وبينهما الخيال، البرزخ الوسط.

ولكلّ قوّة حسيّة وجهان: وجه الى المحسوسات في عالم الشهادة، ووجه الى المتخيّلات في حضرة الخيال. وهذه الحضرة محلّ أكثرُ اتّساعاً من عالم الشهادة.

الحسّ يرفع ما يدركه الى الخيال، وهكذا تمتلىء خزانته بالمحسوسات، والقوة المصوّرة تأخذ مادّتَها من المحسوسات، وهي التي تركّب الصور: وتكون صوراً غريبة مجهولة من أجزاء أليفة معلومة،

والقوّة الحافظة تحفظ هذه الصور، ولها سادِنان:

الذِّكْر، ويحفظ المعاني المجردّة،

والخيال، ويحفظ المثل.

والقوّة الذاكرة تضبط المعاني.

أمّا الفكر فقوّةٌ خادِمةٌ لقوة العقل. وليس للفكر محلٌّ الا في القوة الخياليّة، وهذه محلّ جامع لِما تُعطيه قوى الحسّ. ولا يقبل العقل الا ما علمه بديهةً أو ما اعطاه الفكر. وهو يشهد المعاني مجرّدةً عن المواد التي يرفعها الخيال. والعقل موصولٌ بالحِسّ، عن طريق الخيال. أو لنقل:

هـو يأخـذ عن الفكـر الآخـذِ عن الخيـال الآخـذِ عن الحسّ. وهكـذا يصف ابن عربي العقل بـأنه فقـير، ولا يعرف شيئـاً إلاّ بوسـاطة هـذه القوى. أما بالنظر الى ذاته، فلا علم عنـده إلا الضروريات التي فُطِرَ عليها.

وللوهم حكمٌ في الإنسـان، شأن العقـل. بل إنّ لـه سلطانـاً عـلى العقل، غيرَ أنه سريع الزوال لإطلاقه، بخلاف العقل الذي هـو مقيّدٌ بما استفاد. ولهذا كان أَثرُ الوهم في النفس أقوى من أثر العقـل، وكان حكم الوهم هو الغالب على الخلق.

- ٨ -

الخـلاصَةُ أن هنـاك خيالاً متصـلاً وخيالاً منفصـلاً. فالمنفصـل هـو حضرة البرزخ الجامعة الشاملة، حضرة التّضاهي الخيالي والتّمازُج. في هـذه الحضرة يتجلّى الحق في الصـور، وفيها تـظهـر الرّوحـانيـات من الملائكة في الصور، وفيها تتنـزل المعاني في الصّـور والقوالب الحسيـة. وكل ما يـظهر في حضرة الخيـال المنفصل فهـو أجساد لا أجسـام، ولا يمكن تمييزها إلا بقوّة إلَهيّةٍ يعطيها الحق من شاء.

أمـا الخيال المتصـل فهو القـوة المتخيلة المخلوقة في الانسـان، والتي يدخل بها الى حضرة الخيال المنفصل، في اليقظة والنوم.

هكذا يكون للخيال حالان، حالُ اتّصالٍ وحال انفصال، ومـا يميّز بينهـا أن المتّصل يـذهب بذهـاب المتخيّل، وأن المنفصـل حضرة ذاتية قابلة دائماً للمعاني والأرواح.

- ٩ -

كذلك للانسان حالتان: حـالة اليقـظة وحالـة النوم. مـا يبصره في اليقـظة يُسمّى رؤيـة، ومـا يبصره في النـوم يسمى رؤيـا. وربمـا أدرك بعضهم في اليقظة ما يدركونه في النوم، وذلك نادرٌ، وخاصّ.

النوم حالة تنقل الإنسان من مشاهـدة عالم الحسّ الى الـبرزخ. فإذا نام الإنسان نظر البصر، بالـوجه الـذي له، إلى عـالم الخيال الـذي هو أكمل العوالم، وأصـل العالم، لـه الوجـود الحقيقي والتحكّم في الأمور كلها، يجسّد المعاني، ويجعل مـا ليس قائـماً بنفسه قـائماً بنفسـه، ويجعل صورةً لما لا صورة له، ويجعل المُحالَ ممكناً.

في النوم يتمّ الانتقال من ظاهر الحسّ إلى باطنه، فَيُرَى ما في خـزانة الخيال. وفيه تُـرَى الصّور، ويُسْتفـاد من الأحوال الملذّة، والسرعـة في التغيّر من حالٍ الى حال.

وهكذا يُرينا الخيالُ أنّ الوجود في حركة دائمةٍ، وتغيّرٍ دائم.

- ١٠ -

وبالخيال يتمّ العـروجُ أو الإسراء المعنوي، وهـو عروجٌ معـرفيٌّ يبدأ بـالأشياء الجِسْميّـة، ثم الجوهـر المظلم، فَحَضرة الـطبيعـة البسيـطة، فـاللوح المحفوظ حيث رَقَمَ الله الكـائنات، فـالقلم الأعلى حيث علم الـولاية، فعـالم الهَيَمان، المخلوق من العـماء، وأخيراً العـماء الذي هـو المعنى الذي ثَبّتَ فيه أعيان الممكنات. ومن هذا العماء يتمّ العـروج في أسـماء التَّنزيـه، وصولاً إلى الحضرة التي لا تقبـل التنزيـه ولا التّشبيه،

فيتنزّه الله عن الحَدّ بنفي التنزيه، وعن المِقدار بنفي التشبيه ـ أي تبطل الصفات.

ـ ١١ ـ

وما يَرد على القلب من العالم العلويّ يسمّيه ابن عربي الواقعة. وقد ترد الواقعة عن طريق الخطاب أو المثال. فهي أثر من آثار النبوة. وهي للأولياء، مقابل الوحي للأنبياء. وتسمّى الرؤيا الصادقة التي هي جزء من أجزاء النبوّة.

والوقائع هي أوائل الوحي الإلّهي من داخل، فهي من ذات الانسان. يراها بعضهم في حال النوم، ويراها بعضهم في حال الفناء، ويراها بعضهم في حال اليقظة، دون أن تحجبهم عن مُدْرَكاتِ حواسّهم.

والرّؤيا، بوصفها جزءاً من النبوة، هي من الله، وهي مبدأ الوحي، ولا تكون إلّا في حال النوم. ويبدأ الوحي بالرؤيا لا بالحِسّ، لأنّ المعاني المعقولة أقربُ إلى الخيال منها إلى الحس، فهذا طرفٌ أدنى، والمعنى طرفٌ أعلى، والخيال بينهما. والوحي معنى، ولهذا كان بدء الوحي إنزال المعاني المجردة العقلية في القوالب الحسية المقيدة في حضرة الخيال، في نوم أو في يقظة، وهو من مُدْرَكات الحسّ في حضرة المحسوس. فإذا أراد المعنى ان ينزل إلى الحسّ فلا بدّ من أن يعبر على حضرة الخيال قبل وصوله إلى الحسّ. ومن حقيقة الخيال أن يصور كل ما حصل عنده في صورة المحسوس، فإن كان ورود ذلك الوحي الإلّهي في حال النوم سمي رؤيا، وإن كان في حال اليقظة سمي تخيّلاً. لهذا بدىء الوحي النبويُّ بالخيال.

- ١٢ -

لا يُراد الخيال لنفسه، بل لبروزه الى الوجود الحسي في عينه كي يظهر حكمه في الحس. والإخبارُ عن الخيال هو نَقْلهُ أو العبور به إلى خيال آخر، حيث يتخيّله السامع على قدر فهمه. قد يطابق الخيال الخيال (خيال الكاتب خيال القارىء، مثلاً، خيال السامع خيال المتكلم)، وقد لا يطابقه، وفي الحالة الأولى، يُسمّى التطابق فَهْماً.

ولا تخطىء الرؤيا، فكل رؤيا صادقة. وإنما المعبّر عنها هو الذي يُخطىء في تأويلها. لذلك لا يعلم مرتبة عالم الخيال إلا الله، وأهلُه من نبيّ أو وليّ مختصّ.

ويرى ابن عربي أن الحلم الذي يجيء مفاجئاً دون روّيةٍ أو تفكير، يكون أكثرَ قرباً إلى الصدق. ذلك أن الخيال المرتبط بالشعور أقلّ غنى من الخيال الذي يرتبط باللاّشعور ـ «فالمعبِّر في غير الرؤيا يعبّر عن أمر متخيَّلٍ في نفسه، استحضره ابتداءً، وجعله كأنه يراه حسًّا، فضعف عمّن يعبّر عن الخيال من غير فكر ولا استحضار، كصاحب الرؤيا، فإن الخيال هناك أظهر له ما فيه، من غير استحضار من الرّائي. والمستيقظ ليس كذلك فهو ضعيف التخيّل بسبب حجاب الحسّ: فاحتاج إلى القوة، فَضعَّف التعبيرَ عنه... إذ يقال عبرت النهر من غير تضعيف، لأنَّ النّهر ليس مُسْتَحضَراً أو متخيَّلاً، بل هو حاضر في الحس، كما كان الحلم حاضراً في الخيال، دون استحضارٍ أو تفكير. لِذلك متى وجبَ تأويل الحلم احتاج المعبِّرُ عنه الى مضاعفة الخيال حتى يعبَر من الرّمز الى المرموز به» (فتوحات: ٣/ ٤٥٤).

- ١٣ -

يجمّد المنطق تصور العالم داخل سلسلة من التناقضات: الواقع والممكن، العمل والحلم، الجنون والحالة السويّة - التناقضات التي تكوّن جهاز المحافظة الاجتماعية، المخصص لاتّقاء كل عمل خارق يقوم به الفرد. واذ رفض السورياليون المنطق، لم يعد لهم ملجأ إلا الى الوسائل التي يستخدمها الشعراء: الحدس، الالهام، الإشراق، وعملوا على ابراز تفوق هذه الوسائل (السوريالية، بيهار وكاراسّو (مصدر أشير إليه سابقاً)، ص ١٦٢).

«إلا أن الخيال هو وحده دائماً الفعّال»، كما يقول أراغون، «فلا شيء يضمن لي الواقع، لا شيء يضمن لي أنني لا أبْنيهِ على هذيان تأويل، لا دقة المنطق ولا قوة الإحساس». (المصدر نفسه، ص ١٦٢).

فالخيال الذي يحمله كلٌّ منا في كيانه هو وحده القادر على أن يرفع الحُرْمَ من المجال الذي لا نقدر أن ندخله الا به. وحده يقدر أن يزيح «قضبان المنطق».

يقول بريتون: «ما أحبه فيك خصوصاً، أيها الخيال العزيز، هو أنك لا تغفر (...) الخيال وحده يقول لي **ما يمكن أن يكون**، وهذا يكفي لإزالة الممنوع الرهيب...» (المصدر نفسه، ص ١٦٣).

هكذا عمل السورياليون على دراسة لعب الخيال. وحاولوا أن يكتشفوا حركيته ووظيفته. (...)

لقد استهدفوا الوصول الى «**فكر غير موجّه**» لا يخضع لإدراك

الحواس، ولا الى **الاكراه الاجتماعي**. ولتحقيق ذلك عملوا على اختبار جملة من طرق الاستكشاف النفسي: **الكتابة الآلية**، النوم المغناطيسي، الأحلام، اصطناع الهذيان، والذُّهان الهذيانيّ - النقدي (المصدر نفسه، ص ١٧٢).

وهذه كلها وسائل للسيطرة على الجسد أو لترويضه، كما هو الشأن عند الصوفية، من أجل ازالة الحجاب الحاجز بين عالم الذات والعالم الحقيقي.

وتكمن أهميّة الخيال، خصوصاً، بالنسبة الى الصوفية والسوريالية، في كونه ليس استيهاماً، وإنما في أنه كائن لكنه مجهول، وهو اذن، قابل لأن يصبح واقعاً. فالمخيّلة الإنسانية لم تبتكر شيئاً في هذا العالم أو في غيره ليس حقيقيًّا، كما يعبّر نرفال.

- ١٤ -

أما عن الحلم، فيرى موريس بلانشو أن «حرّيات الكتابة» في تاريخ السوريالية، «مرتبطة بتجارب النوم». والواقع أن الكتابة الآلية لم تبق طويلاً الوسيلة الوحيدة لبلوغ هذه القارة الضخمة التي كشفت عنها. ومنذ ١٩٢٢، دخل النوم المغناطيسي كوسيلة أخرى لاستكشاف تلك القارة الغامضة. فهذا النوم يلغي كذلك الرقابة التي تعيق الفكر، وتفتح أبواب المدهش، وأبواب الحرية. يقول أراغون: «الحرية، هذه الكلمة البديعة، هنا تأخذ للمرة الأولى معنى: تبدأ الحرية حيث يبدأ المدهش».

تؤدّي ممارسة هذا النوم إلى نوع من الغاء ملكيّة الانسان لذاته، الى

فوضى حسّية والى حالات اندفاعية، تتجلّى أحياناً في أعمال عنفية. ومن هنا توقفت حرصاً على «الصحّة الذهنية الأولية»، كما يعبّر بريتون.

يقول أراغون عن الحلم انه كان منذ القديم شكلاً من الإلهام. في الحلم تتحدث الآلهة مع ضحاياها، الخ. غير أن الذين يدونون أحلامهم اليوم لا يقصدون اقامة اية علاقة مع ما وراء العالم. انهم يروون ما يرونه في الحلم بأمانة وموضوعية. والموضوعية هنا شبه تامة، اذ لا رقابة من أي نوع يمكن أن تتدخّل بين النائم والواقع، كما تتدخل بين المستيقظ والواقع.

وجاء في مقدمة العدد الأول من مجلة «الثورة السوريالية» أن «الحلم وحده يترك للإنسان جميع حقوقه في الحرية. لا يعود للموت، بفضل الحلم، معنى غامض، ويفقد معنى الحياة أهميته. نحن جميعاً تحت رحمة الحلم وعلينا أن نتحمل سلطته. إنه طاغية رهيب يلبس مرايا وبروقا. ما الورق، ما الريشة، ما الكتابة، ما الشعر ازاء هذا العملاق الذي يأسر في عضلاته عضلات الغيوم؟

تفتح السوريالية أبواب الحلم لهؤلاء الذين يبخل عليهم الليل. السوريالية هي محطِّمة السلاسل».

هكذا أعطت هذه المجلة الأوّلية لسرد الأحلام بحيث تكون تسجيلاً لما لا يقال، ثم إن الأحلام تتيح للإنسان أن يحل تناقضات حياته، ذلك أنّ الحلم والواقع إناءان مستطرقان: ماؤهما متداخل وواحد.

ويرتبط بالحلم الهذيان، فيرى بريتون أن هناك علاقات وثيقة بين الحلم ومختلف النشاطات الهذيانية التي تتجلى في المصحّات العقلية. واصطناع الأمراض العقلية، كمثل الأحلام المسرودة، يتيح هو أيضاً التقدّم في اكتشاف اللاشعور، أو قارّة الداخل. هكذا اعادت السوريالية النظر في مسألة الجنون، وفي المناهج التي تزعم انها تحدد معايير الأمراض العقلية. وقد وقفت الى جانب المَرضى العقليين، ضِدّ المؤسسة. ورأت في بعض المجانين مظاهرَ من العبقرية (الصوفية، بالنسبة الى الفقهاء والعقلية الفقهية، هي نوع من الجنون).

- ١٥ -

اذ يتم تجاوز العقل والمنطق بفعل الخيال والحلم والهذيان، يتمّ تجاوز الواقع والوصول الى ما وراء الواقع، أو الغيب بلغة الصوفية، حيث السر، والحقيقة، والمعنى. هكذا ليس الحلم، بالنسبة الى السورياليين، هرباً من عالم لا يُرْضي الفرد، وإنما هو دافعٌ يحثّه على تجاوز الصعوبات والعوائق. السوريالية اكتشافٌ للأعماق الداخلية الذاتية، وهي كذلك اكتشاف للعالم الخارجي ـ لا لكي تعرفه كما هو، بل لكي تعيد خلقه.

لكن ما وراء الواقع ليس مطلقاً قائماً بذاته، ومنفصلاً وإنما هو مفهوم مترابط مع الواقع، ترابط المعنى والصورة، في الصوفية. والمدهش، العجيب هو كيفية تجلّي ما وراء الواقع في الواقع. وقد أدت الأهميّة التي يضفيها السورياليون على هذا المدهش العجيب إلى أن يعيدوا النظر في موقفهم من العالم الخارجي في اتّجاهِ تأليفٍ بين الموقف

المثالي والأطروحات المادية التي تبنّوها لاحِقاً. هكذا شدّدوا على الصورة، والحس، والرغبة، مقابل الطرق العقلانية، في الممارسة المعرفيّة. إن المبدأ السوريالي المعرفي لا يتمثل في العقلانية الهيغلية، ولا في العمل الماركسي، وإنما يتمثل في الحرية.

ويقول بريتون، استناداً الى فاعلية اللّعب الانسانية، «إن لوضعنا في الكون خاصية تتجاوز المنطق، ولا تُفْهم هذه الخاصية إلا بطريقة الفكر التماثلي، التي نراها في نظرية المطابقات. ويصف هذه النظرية بأنها قاعدة الخَفَائيّة (Occultisme)» التي ينتمي بحسبها «كل شيء إلى مجموعة مفردة، وله مع كل عنصر آخر من هذه المجموعة علاقات ضرورية»، بحيث بدا لبريتون، ذات لحظة، أنّ «الأسدَ في علبة الكبريت، وأنّ علبة الكبريت في الأسد»، كما يعبّر.

هكذا أحلّ السورياليون قوانين المشاركة الكونية ومبدأ التماثل، محلّ قوانين السببية، ومبدأ عدم التناقض. وهذا مما يفضي إلى معرفة العالم معرفة مباشرة.

هذه المعرفة المحسوسة، المباشرة، لا تنفصل، في رأي بريتون، عن الجمال المُنْتَفِض (Convulsive)، ومثل هذا الجمال «لا ينتج إلا عن شعور يقبض على الشيء المنكشف، وعن يقين كاملٍ يوفره بروزُ حلٍ لا يصلنا، بطبيعته ذاتها، بوساطة طرقٍ منطقية عادية».

فالسورياليون نفوا في بادىء الأمر، الواقع الخارجي، ثم رغبوا في تحويله. وفي أثناء ذلك تمسّكوا باعادة تأويله. ثم أخذ شعور التماثل يملي أكثر فأكثر موقفهم ازاء العالم.

ومن هنا أخذ البحث السوريالي، على صعيد المعرفة، ينهض على ايجاد التقاربات والتشابهات بين الأشياء والكائنات. والمسألة هي القدرة على التقاط إشارات السر، استعداداً وتشجيعاً للقاء.

وفي قلب هذا العالم من الأشياء والكائنات ينهض أهمها: باريس، المدينة حيث كل شيء فيها يصبح ممكناً. وكل سوريالي تحدث عن طوافه في هذه المدينة بحثاً عن «جُزَّةٍ ذهبية» ما. (أراغون: فلاح باريس/ بريتون: نادجا).

وقد دلَّ بريتون أخيراً على اشارات المجهول باسم «المصادفة الموضوعية». وفي تجلّيات «المصادفة الموضوعية»، و«الكتابة الآلية» يكتشف الخيال المتشهّي علاقته الوثيقة بالضرورة الخارجية. فكلّ منا يشكل، من داخل، مجموعة مفردة مع ما يحيط به. فالعالم، كما يقول بريتون «كتابة مرموزة تتطلب رموزها الحلّ».

وعبر الممارسة الشعرية عثر السورياليون في «كيمياء اللغة» على معنى «العمل السيميائي الكبير» الذي يجعل المريد ينفذ الى أسرار الكون. ويقترن هذا كله بإرادة تحويل الانسان والكون، فيعاد الى الانسان مكانه باستعادة القدرات الضائعة.

وتوكيداً على هذه القضايا وتوضيحاً لها يقول بريتون: «إن المعرفة العلمية للطبيعة لن تكون لها قيمة إلا شريطة تأسيس التماسّ بالطبيعة، بوساطة الطرق الشعريّة، وأجرؤ على القول، بوساطة الطرق الأسطورية. ويبقى واضحاً أن كل تقدم علميّ تَمّ في إطار بنية اجتماعية ناقصة إنما يعمل ضد الإنسان، ويزيد وضعه خطورة».

إنّ تذكّر الجنة الضائعة يسمح للإنسان ألا يقبل بشروطه المفروضة عليه في هذا العالم، ويوفّر له أيضاً القوة الكافية ليعمل على تجاوزها.

وتوكيداً على أهمية الخيال، يمجد السورياليون تشويش الحواس أو تعطيلها، ذلك الذي يوصلنا الى بعد أسمى يتجاوز النظرة المنطقية الخالصة. انهم يجددون نظرية الإبداع الشعري بجعلهم الخيالَ محرِّكه الأساس. ويعني اعطاء الخيال هذا الدّور وهذه الأهمية رفضاً للتيّار العقلاني الذي يوجّه رؤيتنا للعالم منذ القدم. (السوريالية، فيرونيك ـ، بارتولي آنغلار، ص ٦٥) ويعكس بريتون آفاق النظر حينما يجعل من الخيال مصدراً للمعرفة أكثر يقينيّة من العقل. وهذا ما توضحه جاكلين شينيو J. chénieux، قائلةً إن الخيال يجعل من ابداعاتنا إبداعاتٍ أونطولوجية. ذلك أن الذهن (العقل) مهدد دائماً بالخطأ (المصدر السابق، ص ٦٥).

يبدو، في ضوء ما تقدم، أن الخيال وسيط بين النفس التي هي من عالم الغيب، والحس الذي هو من عالم الشهادة. وهو مستودع تستمد منه قوى النفس مادّتها الأولى. والخيال مطلق وإن كان مقيّداً بالمحسوسات، ولا يخطىء، لأنه يدرك الأشياء بنوره، والنور لا يخطىء. الخطأ وليد الحكم، والخيال يرى، لكنه لا يصدر حكماً.

وهو يبتكر ما يشاء، كما يشاء.

ويحاول الشاعر، بقوة الخيال، أن يصل الى المجهول ـ لرؤية ما لا يُرى وسماع ما لا يُسمع. وسواء كان هذا الخيال استعادةً لمدركاتٍ حسيّة، أو تخيّلاً لأشياء جديدة، فهو في الحالين إعادة تشكيل للأشياء: يجمع بين عناصرها المتباعدة، ويخلق فيها بينها علاقات جديدة.

ولا يهدف الخيال إلى أن يُقنع، بل إلى أن يخلق التعجّب واللذة، ولا يهدف إلى مجرّد الطّرافة، وإنما يهدف الى اغناء الحساسية وتعميق الوعي. هكذا يشعر القارىء أن كل شيء أمامه يبدأ من جديد، وأنه يكتسب معنى جديداً.

وهذا مما يفسّر موقف ابن سينا في قوله إن كلَّ كلام غير مخيّل ليس شعراً، وإن كان موزوناً مقفّى، وإن الشعر يُراد فيه التخييل، لا إفادة الآراء.

وليس بين الخيال والمطلق واسطة، كما يرى ابن عربي، كذلك ليس بينه وبين المحسوس واسطة. انه نقطة لقاء: اليه يهبط المطلق، واليه يصعد المحسوس. انه الحضرة التي يتجلى فيها المطلق (الله) للإنسان، أو هو حضرة التجسد.

ويتحدث ابن عربي عن هذه الحضرة ممثّلةً في الحب، فيقول إن قوة خياله أدّت إلى أن «يجسّد حبّي محبوبي، من خارج لعيني، كما كان يتجسد جبريل للرسول، فلا أقدر أن أنظر اليه. ويخاطبني، وأصغي اليه، وافهم عنه. ولقد تركني أياماً لا أُسيغ طعاماً. كلّما قُدِّمت لي المائدة يقف على حرفها، وينظر إليّ، ويقول بلسان أسمعهُ بأذني: «تأكل، وأنتَ تشاهدني»؟، فأمتنع عن الطعام، ولا أجِد جوعاً. وأمتلىء منه حتى سمنْتُ من نظري اليه، فقام لي مقامَ الغذاء».

الحب

المحبّة لذّةٌ، والحقيقةُ دَهَشٌ.

الدقّاق

لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر: يا أنا.

السرّي السَّقطي

- ١ -

ما الحب؟ سؤال يجيب عنه الصوفي بأنه لا يُحَدّ(*)، لكنه يُدرك بالذّوق(١).

واذا كان الحب لا يُحَدّ من حيث ذاته، فإنه يُحَدّ من حيث نتائجهُ، وآثارهُ، ولوازمُه. ولكي نعرف الحب يجب أن نذوقه. وهذا الذوق لا

(*) أعتمد أساسيًا هنا على مفهوم ابن عربي للحب، ويعرض مادته بشكل وافٍ استناداً الى مؤلفاته الأستاذ محمود الغراب في كتاب «الحب والمحبة الآلهية» (دمشق، ١٩٨٣). والمؤلفات التي اعتمدها هي: الفتوحات، محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، مواقع النجوم، ذخائر الأعلاق في ترجمان الأشواق، تاج الرسائل ومنهاج الوسائل، الإسراء إلى مقام الأسرى، التنزُّلات الموصليّة.
وما أقوله هنا ليس إلا خلاصةً لما يقوله ابن عربي. لذلك لن أشيرَ الى المصادر.

يـروي، فالحب شرب بـلا ريّ، ومن قال رويت منـه ما عـرفه. فكلما شرب المحبّ من الحبّ ازدادَ عطشاً إليه.

ومعنى ذلـك أنّ الحب لا يُوجَـد في حالـةٍ من الثبات، بحيث يمكن تعيينه أو تحديدُه، وإنما هو في حالةٍ دائمة من الحركة والتحوّل ـ بحيث يبدو كأنّه غير مـوجود، أو كـأنه معـدومٌ كما يقـول ابن عربي. فـالحبّ إرادة اتّصالٍ بمحبوب، لا لشخصه، أو لوجـوده في عينه، وإنّمـا لدوام الاتّصال واستمراره. والـدّوام والاستمرارُ معـدومان: أي أنّهما يُخلقـان باستمرار، ولا تتنـاهَى مدتّهـا. وهكذا يكـون الحب في حال الـوصال متعلّقاً بكيانٍ يُبْتَدأُ وجودُه دائـماً. فكأن الحب هـو اللّهفة التي تتـواصل لمحبوبٍ غير موجود. نقول، بعبارة ثانية، إنّ المـوجود لا يُحَبُّ لـذاته، بـل لمـا نحبّ منـه أن يكـون ـ وهــذا إنشـاءٌ ويبقى إنشــاءً، أو يبقى «معدوماً» كما يعبّر ابن عربي.

والحبّ لا يقبل شريكاً أو مشاركةً. فالقلب لا يَسع في الحبّ اثنين. ومن طبيعـة الحّب اذن «أن يُصِمَّ صاحبَـه عن كلّ مسمـوعٍ سـوى مـا يسمعه من كلام محبوبه، وان يُعْمِيَه عن كلّ منظور سوى وجه محبوبه، وأن يُخْرِسَه عن كلّ كلامٍ إلا عن ذكر محبوبه، وذكر من يحبّ محبـوبُه، وأن يختمَ على قلبه فلا يدخـل فيه سـوى حبّ محبوبـه، وان يرمي قفله على خزانة خياله فلا يتخيّل سوى صورة محبوبـه. دون ذلك لا يكـون حبًّا، ولا يكون صاحبه مُحِبًّا. ذلك أنّ الأصـل في الحبّ هو ان يكـون المحبّ عـينَ محبوبـه، وأن يغيب فيه عن نفسـهِ، فلا يعـود هو نفسـه، وإنما يتَماهَى مع محبوبه».

ولهذا لا يُحبُّ الإنسانُ آخرَ غيرَه، في الحقيقة، لأنه لا يحبّ في غـيره

إلاّ نفسَه. فلاَ أحـد يحب المحبوبَ لنفس المحبـوب، وإنما يحبّـه لنفسهِ هو. ومن هنا كان المحبّ خاضِعاً لحكم الحبّ، لا لحكم المحبوب.

ويقول ابن عربي ان الحبّ يقترن بلذّةٍ لا لذّةَ فـوقها، وإنّ لـه شراباً يصفـه بأنـه التجلّي الـدائم الـذي لا ينقـطع. والقلب، لا العقـلُ ولا الحسّ، هو الكأس التي يُشْربُ بها الحبّ. ذلـك أن العقل تقييـدٌ وهو من العُقَال، شأنَ الحسّ. أما القلب فيتقلّب دائماً من حـالٍ الى حال. وبما أنّ للحبّ أحكاماً كثيرة، مختلفة ومتضادة، فلا يقدر أن يقبلهـا الا القلب الذي يقدر أن ينقلب ويتقلّب مع الحبّ في هذه الأحكام.

والكـأس، بوصفهـا القلب، هي عين المـظهر، والشراب هـو عين الـظاهر فيـه، والشّرب هـو مـا يحصـل من المتجلّي للمتجـلي لـه، أي للشارب.

وشرابُ الحبّ، هـو بمعنى آخـر، حبّ الله لنـا لكي نحبّـه. فـإذا أحببناه، عرفنا بشربنا شرابَ حبّه لنا، أن حبَّه لنفسه هو عينُ حبّه لنا. وبهذا الشراب يُسْكِرُنا، فلا نعود نعرف أننـا نحبّه مـع أنّنا نحسّ بـأننا نحبه. وهذا هو التجلي المعرفيّ. فالمحبّ لا يكون عارفاً أبداً والعـارف لا يكون محبًّا أبـداً. فحبه لنـا يسكرنـا عن حبّنا لـه. لكن حبّنا لـه لا يسكـرنا عن حبـه لنا. وهـذا ما يميـز المحبّ من العارف، والمحبّـة من المعرفة. هكذا يكون شرابُ حبّه لنا هو العلم بأن حبنا له هـو من حبّه لنا. فهو يغيّبنا عن حبّنا له. فالصوفيّ مُحِبٌّ لا محبّ، وهو مـا يعبّر عنـه بالسّكر، ذلك أن السّكران لا يعقل.

وفي هذا يكون الحبّ نَفْسَ المحبّ وعينه، وليس صفةً لمعنى فيه.

وللحبّ سببان في رأي ابن عربي هما الجمال والإحسان.

أمّا الجمالُ فمحبوبٌ لذاته. والعالم جميلٌ بوصفه مخلوقاً على صورة الله (الله جميلٌ يحبّ الجمال). وليس في الامكان أجمل من العالم، ولو أَوْجَد ما أوجَد إلى ما لا يتناهى. ومعنى أن الله جميل هو أنه لولا جمال الله لما ظهر في العالم جمالٌ، ولولا حسْنُ المخلوق لما عُلِم حُسْنُ الخالق.

والسبب الثاني الإحسان. فلا إحسان إلاّ من الخالق، ولا مُحسن إلا هو. فاذا أحبّ الإنسان الإحسانَ، فما أحبَّ الا الله.

كذلك، من أحبَّ العالم لجماله، فإنما أحبَّ الله، إذ ليس لله مَجْلَى إلاّ هذا العالم الذي أوجده على صورته.

واللّه يتجلّى في حضرة المثال في الصّور، في عالم التّمثيل، تجلّياً شهاديًّا متنوّعاً، حيث تتجسّد المعاني المجردة والمعارف والأرواح في الصور المثالية، فتظهر صوراً في الجسم المشترك (سورتا البقرة وآل عمران، تأتيان يوم القيامة، لهما لسانان وشفتان، وتَشْهدان لمن قرأهما). واذا تجسّدت الأرواح وتمثّلت في الصور الجسديّة، قَبلت النّعوتَ الطبيعية.

وبما أنّ الإنسانَ مَخلوقٌ على صورة الله، فإنّ له حضرة الاسم الجامع. فهو كالمرآة للحق. ولم يظهر الله في اسمه الجميل الا للإنسان وفي الانسان. ولهذا هام الانسان في مَجْلى الله. وفي هذا بعضٌ مما يفسّر حبّ الرسّول للنساء: (حُبّب اليّ من دنياكم ثلاث: النّساء، والطّيب، وجعلت قرّة عيني في الصلاة).

والحبّ «أعظم شهوة وأكملها». والشهوة آلة النفس ـ تعلو بعلوّ المشتهي، وتسفلُ باستفاله. وهي إرادة الالتذاذ بما ينبغي أن يُلْتَذّ به. واللذّة نوعان: روحية، وطبيعية. وبما أن النفس الجزئيّة متوّلدة من الطبيعة فهي أمّها، والروح الإلهي أبوها، فإن الشهوة الروحانية لا تخلص من الطبيعة أبداً.

والتذاذ الانسان بكماله أشدّ التذاذ، ولهذا كان التذاذُه بمن هو على صورته أشدّ التذاذ، هو أيضاً. والدليل على ذلك، بحسب ابن عربي، أنّ الانسان «لا يسري الالتذاذُ في كيانه كلّه، ولا يفنى في مشاهدة شيءٍ بكلّيته، ولا تسري المحبة والعشق في طبيعة روحانيّته الا اذا عشق جاريةً أو غلاماً. وهذا راجع إلى أنّه يقابله بكلّيته، لأنّه على صورته، بينما كلّ شيء سوى ذلك في العالم ليس إلا جزءاً منه، فلا يقابله إلاّ جزئياً ـ بالجزء المناسب. لذلك لا يفنى الإنسان في شيءٍ يعشقه إلا اذا كان هذا الشيء شبيهاً به. فاذا وقع التجلّي الإلهي في عين الصورة التي خلق آدم عليها، طابق المعنى المعنى، ووقع الالتذاذُ بالكل، وسرت الشهوة في جميع أجزاء الإنسان ظاهراً. ولهذا، فإنّ من يعرف قَدْرَ النساء، وسرّهنّ، لم يزهد في حبّهن، بل إن حبّهن هو من كمال العارف، ذلك أنه ميراث نبويٌّ، بحسب الحديث، وهو في ذلك حبّ إلهي، لأنّ حبّنا للمرأة يقرّبنا الى الله.

يبدأ حبّنا الطبيعي، حبّنا للمرأة، بنظرةٍ أو سماع. وقد تتطابق صورة المرأة التي رأيناها أو سمعنا بها، مع تصوّرنا لها في الخيال ـ أو تكون فوق ذلك أو أدنى. وقد تعظم الصّورة حتى يَضيقَ عنها الخيال، فتنتج عن ذلك أحوالٌ تؤدّي إلى التباسها في الخيال، بحيث تتماهى

صورة الخيال وصورة المتخيَّل، فيضيع المحبّ، ويأخذه نوعٌ من الخَبالِ والحيرة. وهكذا قد تؤثّر فيه، كما يؤثر الخيال في الحِسّ: كمن يتوهّم السّقوط، مثلاً، فيسقط.

ونعرف أن العالم في نظر ابن عربي ثلاث حضرات: الغيب، الشهادة، الخيال. وبما أن عالم الخيال أجملها عيناً، وأكملُها كوناً، فإنّ الرائي يدرك فيه «ما يكون، قبل كونه، وما كانَ، وما هو الآن. فالخيال هو الحضرة الجامعة. والعاشق هنا يحبّ الصورة التي تخيّلها عن محبوبه، لا محبوبَه بذاته، كما يقول ابن عربي. إنه يحبّ ما صنعَه، وما يَرجع إليه، فبنفسِه إذن كان هيامه، كذلك، كان تمجيدُه لِما صنعه.

وهذا هو ما يسمّيه ابن عربي حبّ الحبّ: اي الانشغال بالحبّ نفسه، وليس بالمحبوب.

ربما لهذا يقول إن المحبّين الواهين يجدون لذّة أعظم وأقوى في حبّهم الله أكثر مما يجدون في المرأة والجنس. والسّبب هو أنّ الصّورة الإلهية في الإنسان أتمّ تماثلاً من صورة الجنس فيه. فاللّه يمكن أن يكون سمعَ الإنسان وبصرَه، ولا يقدر الجنس أن يكون كذلك.

ولئن كان الحبّ سبَب التجلّي، فإنَّ السّماعَ هو سبب تكوين العالم. وسماع الإنسان كلام اللّه هو السبب في بدء حبه الله. فالكونُ لم يعلم من الله إلا كلامَه، وإذ سمعه التذَّ في سماعِهِ، فلم يقدر إلا أَنْ يكون. ففي أساس الكينونة لَذّةُ الكلام. ولهذا كان السّماع مجبولاً على الحركة، والاضطراب، والنّقلة، لأنّ السّامع عندما سمع قولَ: كُنْ، انتقلَ وتحرّك من حالِ العدم إلى حال الوجود، فَتكوَّن. وفي هذا أَصلُ

الحركةِ عند أهل السماع، وأصلُ وَجْدهم. والوجد يفيد صاحبه علماً بما ليس عنده، مما تشرفُ به نفسه وتكتمل. وكلّ سماع لا يكون عنه وجدٌ، ويكونُ عن هذا الوجد وجودٌ، فليس سماعاً. اذ لولا القول، لَمَا عُلِمَ مرادُ المريد، ولولا السّمع لَمَا وَصْلنا إلى تحصيل ما قِيل لنا.

والسّماع ثلاثة أقسام: إلْهي، وروحانيّ، وطبيعي.

الأوّل سماعٌ بالأسرار ـ من كلّ شيء، وبكلّ شيء، وفي كل شيء. وهو لمن كان الله سمَعه الذي يَسمع به. وهذا السّماع هو أول مراتب الكون، وبه يتمّ الختام. فأول وجود الكون بالسماع، وآخر انتهائه من الحق بالسماع. والعارف المحقّق هو في سماعٍ أبداً.

والثاني يتّصل بالأقلام الإلْهية في لوح الوجود، الذي لا يتغيّر ولا يتبدّل. فالوجود كله رِقٌّ منشور، والعالم فيه كتابٌ مسطور. الأقلام تنطق، والعقول تسمع، والكلماتُ تَرْتقِم فَتُشْهَد، وعينُ شُهودِها هو عين الفهم فيها.

ويكون مع هذا السماع علمٌ ومعرفة، جملةً واحدةً، ودون موادّ.

أمّا عن السماع الطبيعي فيقول ابن عربي إن سماع كلام الله هو السبب في بدء حبّنا له. ولهذا نتحرّك ونطيبُ عند سَماع النَّغمات بسبب كلمة: كُنْ، التي صَدرت عن الصورة الإلْهية، غيباً وشهادةً. و «الوجد يظهر خصوصاً في الانسان عند سماعه الألحان، فهي في نزولها عليه تمرّ على الأفلاك، ولِحركات الأفلاك نغماتٌ طيّبة مستلذّة».

ولا يكون مع السماع الطبيعي علمٌ أصلاً، وإنما يجد صاحبه طرباً في نفسه أو حزناً، عند سماع الأنغام والأقوال.

والأنغـامُ والكلام أصـلٌ في الكلام الإلٓهي تستنـد اليه، وهـو أقوى الأصـول. وهذا مـا يفسّر تأثـيرهـا في الـطبـاع. فسلطانها قـويّ لقـوّة أصلها. لذلك لا يستطيـع أحدٌ أن يـدفع عن نفسه التأثّـر، فرحـاً أو حزناً، عندما يسمـع الأنغامَ خصـوصاً اذا صـادفت محلَّها. ولا بـدّ من الإشارة إلى أنّ الحقائقَ الإلٓهية التي يستند إليها النّغم، اقوى، كما يرى ابن عربي، من تلك التي يستند اليها الكلام.

وهكذا يكون الكونُ كله، استناداً الى كلمة: كُنْ، سَمَاعاً.

وللحبّ ثلاثُ مراتب: إلٓهية، وروحانيّة، وطبيعية.

تمثّل الأولى حبَّ الإنسان لله، وحبَّ اللّه لـلانسان. وتمثّـل الثانيـة السّعي في مَرْضاةِ المحبوب، بحيث لا يبقى للمحبّ مع محبوبه غـرضٌ ولا إرادة. أما المرتبة الثالثة فتتمثّل في المطالبة بنيل جميع أغراض الحبّ الطبيعي، سواء سَرّ ذلك المحبوب، أو لم يَسرَّهُ.

ولا يُحَبُّ المحبوب في الحبّ الطبيعي، لـذاته، بـل يُحَبُّ لما فيـه من النّعيم واللذّة. وهـذه حقيقـة تسري كـذلـك عـلى الحب الـروحـاني، والحب الإلٓهيّ.

والغاية من الحبّ الـطبيعي الاتحاد بحيث تكـون روح المحبّ روحاً لمحبوبه بطريق الالتذاذ وإثارة الشهوة.

ولهـذا الحبّ فعـلٌ نفسيّ وجسـديّ في المحبّ، يعلّله ابن عـربي بتعـاظُم صـورة المحبـوب وتضخّمهـا بحيث يضيق خيـالُ المحبّ عن استيعابها، ممـا يؤدّي إلى نحول بـدنه، وتغـيّر صورتـه ـ فيصفرُّ لـونه،

وتـذبلُ شفتـاه، وتغور عينـاه، وتضعف قـواه، ويُغْشى عليـه اذا رآه، ويُصْعَقُ، وفي الأخير، قد يُجَنّ.

ولا يعلّل المحبّ فعلَ المحبـوب، وانمـا يقبلُه ويعيشُـه. ذلـك أن التعليـل من صِفات العقـل، ولا عقل للمحبّ، بـل إن الحبّ الـذي يدبّره العقل، لا خير فيه. فالحب لا يجتمع مع العقل في محلٍّ واحـد. ولهذا لا بدّ من أن يكون حكم الحبّ مناقضاً لحكم العَقْل. ولئن كـان العقل للنطق، والتّهيـامُ لِلْخَرَسِ، كـما يقول ابن عـربي، فإننـا ندرك علاقة الجنون بالكلام ـ فالجنون يبدأ عندما لا يعـود المحبّ قادِراً عـلى الكلام، أي عندما يخونُـه الكلام. ولهـذا كانت لحظة اللّقاء الخـاطف بـين الجنـون والكـلام، بـين جنـون يتكلّم وكـلامٍ يُجَنّ ـ هي لحـظةُ التعبير، أو لحظةُ الشعر بامتياز. وهي لحظة نادرة.

والغايةُ من الحب، في مرتبته الروحانية، هي التشبّه بالمحبوب، مـع القيام بحقّه، ومعـرفة قَـدْرِهِ. واذا كان الحبّ الـطبيعي خاضعـاً للحدّ والمِقْـدار والشّكل، فـإنّ الحب الروحـاني، عـلى العكس، خـارجٌ عن الحـدّ، وعن المقـدار والشكـل. ولهـذا، حـين يتمكّن هـذا الحب من الحبيبـين، لا يشكـو أيٌّ منهـما فـراقَ الآخـر، لأنّهما ليسـا من عـالم الأجسام. والمعاني هنا لا تتقيَّد ولا تتحيَّزُ.

وفي هذا الحبّ، يحب المحبوب محبـوبَه لنفسـه، وله هـو، فهو حبٌّ جامِعٌ، على العكس من الحب الطبيعيّ حيث المحب لا يُحِبّ إلا لأجل نفسه هو.

وفي الحبّ الـروحاني، إذا تلبّس بـالصورة الـطبيعية، وظهـر فيهـا، تصــير ذاتُ المحبــوب عــينَ ذاتِ المحبّ، وذاتُ المحبّ عِــينَ ذات

المحبوب. ويصحّ للمحبِّ أن يقول: أنا من أهـوى، ومن أهوى أنـا. «وَجْـدي إنّما هـو عليّ، وعشقي إنّمـا هو فيّ، ووَلهي إنمـا هـو بي، ففِيّ أُهلك، ولي أملُك، فأنا المحب المحبوبُ، وأنا العاشِقُ المعشوق».

والحبّ، في مـرتبته الثـالثة الإلّهيـة، هو حبّ الله لـلانسان، وحب الانسان لله. وفيه، يشاهد الإنسان كونَه مظهراً لله، وهو لـذلك الحقّ (الله) الـظّاهر كـالرّوح للجسم، بـاطنُه غيبٌ فيـهِ لا يُدرَكُ أبـداً، ولا يَشهـده إلا محبّ. ويكون الحقّ (الله) مـظهراً لـلإنسـان، فيتّصف بما يتّصف به الإنسان من الحدود والمقادير والأعراض، ويشـاهد الإنسـان ذلك، وحينئذ يكون محبوباً للحق.

فحبّ الله هو أن يحبّنا لنفسِـه ولنا. وأمـا حبّنا لـه، وهو مـا يُسمّى الحب الإلّهي، فهو حبّنا له بالحبّين ـ الطبيعي والـرّوحاني معـاً. «وهذه مسألة صعبـة التصوّر، اذ لا تخصُ كـلّ نفس بعلم الأمور عـلى ما هي عليه. إن علامة الحب الإلّهي هي حبّ جميع الكائنات في كلّ حضرة ـ معنوية، أو حسّيـة، أو خياليـة أو متخيّلة. ومن هنا وصف الله نفسـه بأنه يحب المظاهر. وليس لهذا الحب نهاية».

ويقول ابن عربي إنّ لمقام المحبة أربعة ألقاب:

أ ـ الهـوى، وهـو سقـوط الحبّ في قلب المحبّ. مِن هَـوَى: اذا سقَط. وهو ذو سُلْطان، لأنه من العـالم العلويّ. انه استفـراغُ الإرادة في المحبوب.

ولولا الهوى مـا هَوى من هَـوى، كما يقـول ابن عربي، إذ بـه يُخْتَبَرُ الإنسان، فينزل أو يعلو، وينجو أو يشقى.

ب ـ **الحب**، وهـو خلوصُ الهوى إلى القلب، وصفـاؤه من كـل كدر. وسلطان هذا الحب أعظم من أن يزيله أي شيء.

ج ـ **العشق**، وهو إفراط المحبّة. لذلك يُوقِدُ نارَ الشّوق والوجـد. انـه التفاف الحبّ على المحب، حتى يُخالِطَ جميـعَ أجزائـه. وهو مشتقٌّ من العَشَقـة، أي نبتة اللَّبـلاب التي تلتف حول مـا تنمـو قـربـه. وفي العشق يكون العاشِقُ تحت سلطان المَعشوق.

وفي العشق، عشق الإنسـان أو الله، يقابـل العـاشق بـذاتـه كلهـا معشـوقَةً (الانسـان أو الله) لأنه يمـاثله، فلا تبقى فيـه فضلَةٌ ليصحو، فيهيم ظاهرُه في ظاهرِه، وباطنُه في باطنِهِ.

هكذا، لا يُسمَى الحبّ عشقاً، إلا اذا ظهـر الحبّ في حبة القلب، وعَمَّ الإنسانَ بجملته، وأعْماه عن كلّ شيء سوى محبوبه، وسرَتْ تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه، وقواه وروحه، وجرت فيه مجرى الـدّم في عروقه، وغمرت جميع مفاصله، وعانقَت جميع أجزائه، جسماً وروحاً، ولم يبق فيه متّسَعٌ لغيره، وصار نطقه بـه، وسماعـهُ منه، ونـظره في كل شيء إليه، ورآه في كل صورة.

د ـ **الـودّ**، وهو ثبَـاتُ الهوى أو الحبّ أو العشق، في مـا يسوءُ ومـا يسرّ، على السّواء.

- ٢ -

لَمّـا كان التجـلي الإلّهي في الصور يصحبـه التحوّل، فـإن سـطوات التجـلّي تبعث في المحبّ أحـوالاً مختلفـة، كمثـل البَثّ، والـوَجْـد،

والحـزن، والكَرب، والسُّكْـر، والجوَى. وكمثـل الشّـوق، والغـرام، والهيـام، والكَلَف، والبُكـاء، والـذّبـول، والانكسـار، والاصـطلام، واللوعة. ذلك أن المحبّة المفرطة تَذهب بـالعقول، أو تُـورِّث النّحول، والفكرَ الدائم، والهمَّ اللازم، والقَلقَ، والأرَق، والولَه، والبَلَه.

ويعرّف ابن عربي بعض هذه الأحوال، فيقـول عن الغرام، مثـلاً، إنه الاستهلاكُ في المَحبوب بملازمـة الكَمَد. وليس للحبّ صفـة أعظمُ إحاطةً من الغرام.

ويقـولُ عن الكَمَد إنـه يورّث الـذّوَبان، وإنـه حزنُ القلب الأكـثر شدّةً، لا يجري معه دمعٌ، لكنْ صاحبه يكون كثير التأوّه والتنهّد.

ويقول عن الاصطلام إنه نارٌ لها اضطرام، تَـرِدُ على قلوب المحبـينَ فتحرق كلَّ شيءٍ تجده إلا المحبّ.

ويقول عن اللوعة إنّها حرقة الهوى. وعن الجَوى بـأنه الانفسـاحُ في مقامات المحبّة، لأنه مأخوذٌ من الجوّ.

ويقول عن الوَلـه انه الانشغـال بالحبّ عن المحبـوب، وعن السُّكْر بأنه يـذهب بالعقـل وبأنـه المرتبـة الرابعـة في الحبّ، لأن أوّله ذوقٌ ثم شربٌ ثم ريٌّ ثم سكر.

ويقول عن الهُيام انه العشق للجمال والهَيمان في الدّلال، وأن المحب هائمُ القلب أي حائرٌ في الوجوه التي يريد القلب أن يتقلّب فيها.

ويقول عن الحزن بـأنه أصعب المحبّـة أو أشقّها، وعن المـدلّه بـأنه سكران العقل، والذي لا تدبيرَ له، وعن البثّ بأنّه الهموم المتفرّقـة من أجل الصور الكثيرة التي يقع فيها تجلي محبوبه.

ويقول عن الوَجْد بأنه ما يصادف القلبَ من الأحوال المُفْنيـةِ له عن شُهـوده، وعن الكَرْب بـأنه مـا يجـده المحبّ من الغَليـل، والحُـرْقـة، والاصطلام.

ويقول بأن الحبّ يُعْمي ويُصِمّ.

- ٣ -

يمكن القولُ، تأسيساً على ما تقدّم، إن المـرأة، بوصفهـا المحبوبـة، رمزٌ للأنوثة الخـالقة، لِلرَّحم ِ الكـونية. وهي، بـوصفها كـذلك، علّة الوجود، ومكانُ الوجود. والعاشِق لكي يحضر فيها يجبُ أن يغيب عن نفسه - عن صفاتِهِ. يجب أن يزيـل صفاتِـه، لكي يُثْبِتَ ذات حبيبته، ويَنْوجِدَ بهذه الذّات. سيظلّ محجوبـاً عنها، اذا بقيت صفـاتُه. وهـو، إذن، سيظلّ ضدّ نفسه، ما بقيت صفاتُه. حـين تزول صفـاتُه، حـين يموت - يَحْيا.

وكـما أنّ الموجـودات لا تقوم الا بـاللّه، بمعنى انه لـو لم تكن «ذات القديم كائنةً في المُحْدَثاتِ، محسوسِهـا ومعقولهـا، لكانت عَـدَماً» (ابن خلدون)، فلا وجود بالحقيقة إلا للقديم - كذلـك **لا يقوم العـاشِقُ الا بالمعشوق.**

غير أن الموت في التصوف وسيلةٌ للحياة الأسمى. كذلك المـوت في الحب، فهـو وسيلة للتخلّص من ضـيق الجسـد البشري. «الحـبّ عذاب، الحب يقتل»: يقـول جلال الـدين الرومي. بـالموت تتخلَّص النفس من فرديّتها، وتصبح جَمْعاً. وبالحبّ تخرج الذات نحو الآخـر. الفرديّة حاجزٌ بين الأنا والآخر. الظّمأُ الى الامتلاء، إلى الوجود المليء،

يدفع الصوفيّ العاشقَ نحـو الموت الـذي يتوجّب عليـه أن يعبره، لكي ينتقل من الجزئي إلى الكليّ، لكي ينتقل الى الحيـاة. «اقتلوني يا ثقـاني إن في موتي حياتي»، يقول الحلاج.

فهذا الموت هـو وحده الـذي يقضي على الإثْنَيْنِيّـة. فما من وحـدة، عـلى هذا المستـوى، دون موت. ولا تكتمـل الحياة اذا لم تمت. يمـوت الصوفي العاشق للحياة، من اجل الحياة.

هكذا تتجلّى الصلة العميقـة بين الجنس والـدين من جهة، والمـوت من جهة ثانية. وتتمثل هذه الصلة في النشوة او الانخطاف. فهذا نوعٌ من الموت والانبعاث في آن: فيه يموت ما يَفْنى وينبعث ما يبقى. يموت العَرَضيُّ، ويبقى الجوهري. والحب انخطافٌ: حيـاةٌ تنبثق من الموت. فالانخطاف يخلّص العاشق من الشكل والمظهر، ويجعله كيـاناً شفّـافاً، جوهراً خـالصاً. ومن هنـا يشكو الأشخـاص يخلّص الذين يُخـطفون، عجـزَ الكلام عن وَصْف تجـربتهم. ما لا يَنْقـالُ جزء من لغـة الموت. فالصوفيّة تكشف أيضاً، عِبرَ علاقتها باللّغة، عن علاقتها بالموت.

يأخذ الانخطاف من الموت قدرته السحـرية. فهـو يمثّل ـ مكثَّفـاً في بضع لحظات، الانعتاقَ الكاملَ من كلّ ما يفصل بين الصوفيّ والمـطلق الذي يبحث عنه ويتجه إليه. وهذا ما تشـير اليه العقيـدة الأورفيوسيـة في قولها إن إلَهاً يسكن في الانسان، وإن موتَ الجسد هـو وحده القـادر عـلى تحريـره: «بعد مـوتك، تصـير إلَهاً»، ـ وليس الانخـطاف إلا موتـاً للجسد، لكنه موتُ مؤقت.

النشوة الجنسية هي كذلك انخـطاف. انها نوع من المـوت المؤقت،

أو لِنقْل: هي صورةٌ للموت ـ المعنى. ومن هنا كانت أعمق ما يوحّد بين شخصين، أي ما يُخرج كلاًّ منهما من نفسه لكي يذوبَ في الآخر. النشوة الجنسية هي، لذلك، حياة ثانية، أو حياة داخلَ الحياة، أو هي صورةٌ عالية من الحياة الحقيقية الغائبة. وليست هذه النشوة حسّيةً وحسب، كما تبدو ظاهريّاً، بل هي مليئة بأشياء ما وراءَ الحس. الحبّ، عِبْر هذه النشوة، أبديٌّ كالألوهة، أو هو جزءٌ منها.

ـ ٤ ـ

ترى السوريالية أنّ الحبّ يوفّر الإمكان لتجاوز أشكال الوجود الثلاثة (الجنون، الحلم، الكتابة) ففيه يلتقي الكائن بحقيقته، ويتحرر من جميع الأعراف، ويتسامَى. وتستند النظرية السوريالية في الحب على مبدأ الفوضى الخاصّ بالرّغبة وتستلهم، في ذلك، ثلاثة مفكرين: ساد الذي يطالب بتحرير الرغبة، وفرويد الذي يقدّم أدوات التحرير النقدي، وماركس منظّر التحرير الاجتماعي (السوريالية، فيرونيك بارتولي ـ آنغلار، ص ٦٦).

الحبّ، في السوريالية، هو أوّلاً مبدأ فَعّالية: يتيح تحرير الاستيهامات، والقضاء على الشعور بالإثم في ما يتصل بالتّعبير عن الرغبة. وفي الإيروسية، يكشف الإنسان عن استيهاماته، ويكتشف نفسه بوساطة الهيجان الشهوي (المصدر السابق نفسه، ص ٦٧). غير أنّ الإيروسية لا تستنفد الشّغَف والهيام: فالحب هو أيضاً وسيلة لبلوغ المثال، وتجاوز الحدود الزمنية. انه كذلك الكشفُ عن الذات: المرأة المُغْوية، والمرأة التي لا تُقاوَمُ أو المرأة الطفل هي التي تفتح الطريق نحو

عالم أصيلٍ ومحسوس. فالحب يوصلنا الى الجوهر، إلى طبيعة الانسان العميقة التي تتجلى في علاقته بالآخر.(المصدر نفسه، ص ٦٧). إنه ثوري من حيث أنه يحطم المحرّمات والقيود التي يفرضها مجتمع مؤسّس على قيم زائفة.

تنهض الإيروسية السوريالية على الرغبة التي هي تعبير عن التمرد على القانون الشكلي الذي تفرضه الأخلاق الدينية المسيحية. هنا نجد التجاوز الخاص بالسّوريالية لما تدعوه التناقضات: «إيجاد المكان والصيغة» هو «امتلاك الحقيقة في روح وجسد» (بريتون). ويقول أراغون مكملاً: «في الحب مبدأ خارج على القانون (. . .) ازدراء التحريم، وتذوّق التدمير (المصدر نفسه، ص ٦٧). فالحب هو اذن القيمة الوحيدة ذلك انه يسمح للانسان بلقاء ذاته، ولقاء الجنّة الضائعة، جنّة الوحدة، حيث يستعاد تكوين الخُنثى الأسطورية (المصدر نفسه، ص ٦٧).

هكذا يمجّد السورياليون المرأة بشكل تعبّدي، ويرون أنها مخلوقة مختارة. إنها جنّية، ولها مكانُها في «صوفيّة» إنسانية، هي التي تُلقِّن أصولَها. وتفتح المرأة للشاعر باب جنّة الأشكال والماهيات في الوجود. وليست الايروسية، بالنسبة إليهم، أخلاقاً وحسب، وإنما هي كذلك فلسفة ترفض الأخلاق لكي تجدّد رؤية الانسان. الاتحاد الجسدي طبيعيٌّ، وينبغي أن نحظى من جديد بهذا الاتحاد الضائع منذ السّقوط (المصدر نفسه، ص ٦٩). فالمرأة هي التي تسمح للرجل المجزّأ أن يتوحَّد بذاته. والحبّ هنا صعودٌ نحو المقدّس. بل إن مفهوم المقدس،

كما يقول بنيامين بيريه، يجيء مباشرة من الحبّ، ودونه لا يمكن فهم أي مقدّس (المصدر نفسه، ص ٧٠).

بالهيام يتجاوز الإنسان نفسه، والمرأة هي التي تخلصه من تفاهة اليوميّ، لأنّها تجسّد سرّاً، سِرَّ مشاركتها في الحياة الكونية. إنها تحقق طموح السوريالية بالوصول الى الانسان غير المُتَمَوْضِع، كما لو أنّه لم يُخلق بعد، فتجسّد بذلك الحرية الكاملة (المصدر نفسه، ص ٧١).

وهكذا تكون المرأة مستقبل الرجل ـ وخلاصَه، وقدرَه (المصدر نفسه، ص ٧٢).

ـ ٥ ـ

الواحد ـ الانسان يحل في الصوفية والسوريالية محل الواحد ـ المطلق، في أُفُق التّماهي. هكذا لا يعود المطلقُ الموضوعَ الأوحَد للحب، وإنما يصبح المحبوب ـ المرأة. ويصير الجسد المحبوب بمثابة الكلام الإلٓهي. واللّه في الصوفية غياب دائمٌ، لَحْظَةَ هو حضورٌ دائم. والمحبوب ـ المرأةُ غيابٌ في التجربة السوريالية. ولغة الحب في السوريالية لغة غياب. المرأة هي ما لا يُنَال. سِرٌّ أو سحر. علاقة العاشق مع الله، تتحوّل الى علاقة بين محبٍّ ومحبوب. ويصبح الحبّ كشفاً، كمثل الكشف الذي يتحقق بالكلام الإلٓهي. ويتم الوصول الى الحقيقة عبر جسد المحبوب، كما يتم الوصول اليها عبر الكلام الإلٓهي. المحبوب ـ المرأة، كمثل الله، غيابٌ ـ من حيث أنّه يظل بعيداً، على الرّغم من قربه. انه لا يُنَالُ، لحظةَ يكون في متناولنا. إنّ الصوفيَّ مأخوذٌ بما لا يُنال، بما لا يَتحقّق. ليس لأنه ضدّ ما يتحقّق، بل لأن

هـذا الـذي يتحقق ليس إلا ظـلاً أو صـورةً من معنى لا يُسْتَنْفَـد، ولا يُحاطُ به. فما يريده لا تَحَقُّقَ له. يـظلُّ غياباً. ومن هنا يكـون الموتُ، الغيابُ عن الصورة والحضـوُر في المعنى، الطَّاقـةَ التي يتحقَّق بها مـا لا يَتحقَّق. ويكون الموتُ بهـذا المعنى حياةً ثـانيةً بـل يكون الحيـاةَ التي لا موتَ بعدها.

وما يكون الـزّمن آنذاك؟ إنـه لحظة الكَشْف والتغـيّر. اللّحظةُ التي يكون بها الصوفي مأخـوذاً بالآخـر ـ المحبوب. هـو لحظةُ نشـوة، أو لا شيء. ولهذا يحدده الصوفيّ بقوله: «الوقت هو ما أنت فيـه». وهو، في كل حال، زمنٌ غير الزمن التاريخي.

يمكن، استـطراداً وداخـل هـذا الإطـار، أن نقـول عن «المصـادفـة الموضوعية» بأنها مجمـوعة الـظواهر التي تمثّـل حضورَ الخـارق في الحياة اليومية. إنها الإشـارات والنُّذُرُ المـرئيّة التي تنبىء بـالاندمـاج الكوني، وبالوحدة بين الإنسان والكون. وهي، في هذا، تُشْبه الكشفَ الصوفي ـ أعني لحظات الحضور الإلهي في الوجود، اللحظات التي يتراءى فيهـا الغيب.

في مثل هذه اللحظات يَنْصهر الواقع والخيالُ في واقع مـطلق، فوق الـواقع، ويلتقي الحلم واليقـظة في حالـة خاصـةٍ عليا. وهي لحـظاتٌ كثيـراً ما يـوفّرهـا الحب. والحبّ، في ذلك، أوسـعُ من أن ينحصر في الرغبات الجنسية. انه المحرّر الأول للإنسـان، والمجدِّد الأول للعـالم. لهذا لا حَلَّ خـارج الحب، كما يؤكّـد بريتـون. بل ان المـرأة هي حجر الزاوية في العالم المادي (الأواني المستـطرقة، ص ٨١)، ووسيط الـرجل الى العالم الخارق. وحبّها هو نفسُه الذي يمنح الرّجـل تجربـة التواصـل

مع الخارق. وهي، بسبب من ذلـك، الأَرضُ - الأمّ. يقول بـريتون: «لا نحب الأرض إلاّ من خلل المـرأة، والأرض بدورهـا تُحبّنـا (مـطلع النهار، ص ١٨٩)، وهو قولٌ يذكّر بقول آخر لابن عربي: «كـلّ مكانٍ لا يُؤنَّثُ لا يُعوَّلُ عليه».

هوامش «الحب»

(١) يعـرّف ابن عربي الـذوق بأنـه «أول مبادىء التجـلّي»، وأنه «حـال يَفْجَأ العبـدَ في قلبه»، ويقول إن الـذوق يختلف باختـلاف التجلّي، فـإن كان التجـلي في الصور، فالذوق خيالي، وإن كان في الأسماء الإلّهية والكونية، فـالذوق عقـليّ». ويقول إن الـذوق لا يكون الا عن تجـلٍّ. والذّوق إذن «طـريقُ العرفـان. وبمـا أنـه لا تمكن معـرفة مـا ينتـج عن الـذوق إلا بـالـذّوق، فقـد انحصرت القنـاعـة بهـذا العلم بالذّائق». (راجع مادة: ذوق، المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، بيروت ١٩٨١).

والذوق، لغةً، هو اختبارُ الشيء بالتطعّم. وكـلّ ما نـزل بالانسـان من مكروهٍ فقد ذاقه. فالكلمة تستخدم بالمعنيين: المادّي (الحقيقي) والمجـازيّ (راجع معجم مقاييس اللغة، ولسان العرب).

الكتابة

فأشار إليّ. . . أنّه فُطِرَ على أن لا يُكلِّمَ أحداً إلا رمزاً.

ابن عربي

إن لم تقف وراء الوَصْف، أخذك الوَصْف.

النفّري

كلّما اتّسعتِ الرؤية ضاقت العبارة.

النفّري

أ ـ الشَّطْح

ـ ١ ـ

أسَّست الصوفية لكتابةٍ تمليها التجربة الذاتيـة، داخلَ ثقـافةٍ تمليهـا معرفةٌ دينيّة مؤسسيّة، عامة. غير أنّها ظلّت كتابةً على هـامش التاريـخ الثقافي العربيّ. كتابة لا مكان لها. كأنّ أصحابَها لم يكونـوا يعيشون في المكان، بل في نُصوصهم. كأنَّ النصَّ بالنسبة اليهم الـوَطنُ والواقـع. وكأنّ الصوفيّ يتحـرّك داخلَ هـذا النصّ، ويخلقُ به وفيـه العالَمَ الـذي يحلم به. وكانت الكلمات مخابىءَ لدروبه، وآفاقهِ، ورموزه.

بهذه الكتابة، أخذ يتوجّه نحو الغيب ويحاوره ـ لكن عِبر التّجربـة.

لم يعد يتحدّث مع المطلق، عِبْر النصّ، بل عبر الجسد. صار الحديث حواراً مباشِراً بين الأنا والأنت، الإنسان واللّه. هكذا، أخذ الأنا يصغي إلى الأنت، في حوارٍ خاصّ معه، وَيَسْتَشْرِفهُ، ويشاهده ـ وجهاً لِوجه، وليس عن طريق تعليم أو تقليد. وهذا الحوار نفسُه ليس إلا حالاً. وبوصفه كذلك، لا يُمكن أن يتأسَّس. إنّه حالٌ يتحوّل. لا مِن شخصٍ إلى آخر، إذ لكل شخص أحواله، وإنما يتحوّل داخلَ الشخص نفسه، بين لحظةٍ وأخرى. المعرفةُ نفسها حالٌ: لا ثباتَ لها، أي لا نهايةَ لها. وهي معرفةٌ ترفض المسبَّق، والجاهز، والمغلق. معرفةٌ بقدر ما تَتّسع نَشْعُر أنها ما تزال ضيّقة، وكلّما ظَنّنا أنّنا اقتربنا بها من الطمأنينة، ازددنا حيرةً.

وفي ذلك، تنبثق المعرفة الصوفية من الحضور هنا والآن، وليس من معرفةٍ ماضية. فهذه المعرفة التي تمّت ماضياً، وتأسَّست، لم تعد قادرةً أن تستجيبَ لهذا الحضور، فهي عامّة وما يقتضيه هذا الحضور يتمثّل في فرادة التجربة، وفي زمنيتها المتميّزة. وهذه الزمنيّة هي وقتك أنَت، أي هي ما أنت فيه ـ ما أنْتَ بوصفك فرداً متميّزاً، في لحظةٍ تاريخيّة متميّزة. فالوقت، في التجربة الصوفية، هو ما بين الزّمانين: الماضي والمستقبل، هو ما أنت فيه ـ هو «السّيفُ» أو هو ما «يَسْحَقك».

والكتابة الصّوفية، شأن المعرفة الصوفية، إنما هي تاريخ هذا الوقت، تاريخ العلاقة بين الأنا والأنت ـ أو تاريخ حوارهما. وهي معرفةٌ لا تُنقَل، ذلك أنها ليست عقلية، بل ذوقية. وكما إنّ لكلّ «ذوقه»، فإن لكلٍّ «معرفته». معرفة ذات تحرض الآخر لكي تكون له أيضاً معرفته. لا يكفي الآخر أن «يقرأ» لكي يعرف، وإنما يجب أن «يعيش»، وأن «يختبر». المعرفة مكاشَفةٌ ومعايَنَةٌ وليست نقلاً. إنها

الحضـورُ لا المُضيّ، والآن لا الأمس، والهُنـا لا الهُنـاك، والـذّات، لا الجَماعة ولا المؤسَّسة.

- ٢ -

يُعرّف أبو نصر السّراج الشطح بأنه «عبارةٌ مستغرَبة في وصف وَجْدٍ فاض بِقوّته، وهاجَ بشدّة غليانه، وغَلبتِهِ (اللمع، ص ٣٤٦، طبعة أ. نيكلسون، ليدن ١٩١٤).

والكلمة غير واردة في لسـان العرب، فهي مـولَّدة. وقـد أخَذت في الاستخدام الدارج معنى التباعد والاسـترسال والخـروج عن المألـوف. ولا يُعرف مصدرها الأصلي.

ويحـدّد عبد الـرحمن بدوي العنـاصر الضرورية لـوجـود الشّـطح في خمسة: أ ـ شدة الوجد، ب ـ أن تكون التجربـة تجربـة اتحاد، ج ـ أن يكون الصوفي في حال سكر، د ـ أن يسمع في داخل نفسـه هاتفـاً إلّهيّاً يدعوه الى الاتحـاد، هـ ـ أن يتم هذا كله والصـوفيّ في حالٍ من عـدم الشعور، فينطلق مترجماً عما طاف بـه، متخذاً صيغـةَ المتكلم كأنَّ الحق هو الذي ينطق بلسانه (شطحات الصوفية، ص ٤، القاهرة ١٩٤٩).

ويصف السّراج الشطحة نفسَهـا بأن «ظـاهرَهـا مُسْتَشْنَعٌ، وبـاطنَها صحيحٌ مستقيم» (اللمع، ص ٣٧٥).

ويـربط السّراج دلالةَ الشـطح بالحـركة، فيقـول: «الشطح في لغـة العرب هو الحركة، يُقال: شَطح يشطح إذا تحرك. . . فـالشَّطح لفـظة مـأخوذة من الحـركة، لأنها حـركة أسرار الـواجدين اذا قـوي وَجدُهم

فعـبَّروا عن وجدهم ذلـك بعبارة يَسْتَغْـرِبِها سـامعها» (المصـدر نفسه، ص ٣٠٨).

لكن، هنـاك وجـدٌ سـاكنٌ يفضّله بعض المتصـوفـين عـلى الـوَجْـد المتحرّك. وفي هذا يقول أبو سعيـد بن الأعرابي في كتـاب الوَجْـد، إن من الـوجد «مـا يـوجب السكون، ويكـونُ السّكـون فيـه أفضَـل من الحركة. ومنه ما يُوجِب الحركـة، فتكون الحـركة فيـه أتّم، إذ حكمها القَهرُ لأهلها. فـإذا لم يقم بهذا القَهـر، كان الـوارد ضعيفاً في وروده، ولـــو وَرد بحقيقتـه، لأوجَب ضرورةَ الحـركــة» (المصــدر الســابق، ص ٣٠٨).

ثم يتابع حول مسألة المفاضلة، قـائلاً: «فمن شرّف أهـل السكون إنمـا شرّفهم بفَضْلِ عقـولهم، وشـدّة تمكّنهم، ومن فَضَّـل المتحـرّكـين فَضَّلهم بقـوة الـوارد من الــذكـر الــذي يَنْخَنِس (يتـوارى) دون فهم العقل، فكان أفضل لِفَضْل الوارد. واذا كان العقـلان مستويـين ليس أحدهما أفضَل، فالسَّاكِنُ أتمّ. وهذا مـا لا أحسبه يكـون: أن يستويَ رجـلان أو عقلان أو واردان، وقـد أبى ذلـك أهـل العلم. واذا بـطل التساوي رجعنا إلى ما قلنا في أول المسألة أن لا معنى لتفضيـل السّاكن على المتحرك، ولا المتحرك على السـاكن، لاختلاف الحـال الواردة التي توجب الحركـة، والحال التي تـوجب السكون. فليس الفضـل ها هنـا بالحركـة ولا بالسكـون حتى تعلم الحال الـواردة على المتحـركين وعـلى الساكنين. فإن كانت الحال تُوجِب سكـوناً فلم تسكن صـاحبها، فهـو ناقِصٌ عن غيره. وان كانت توجِبُ حـركة فلم تحرّكه، دَلَّ ذلـك على نقص وارِدِه» (اللمع، ص ٣٠٩).

- ٣ -

بما أنّ الشطح ينتج عن الوجد، ويتغيّر معه شدّة وضعفاً، فلا بد من التعرّف على ماهية الوجد، وعلى بواعثه.

يتحدث عبد الله الأنصاري الهروي عن الوجد، فيقول: «الوَجْدُ لَهَبٌ يتَأجَّج من شهودِ عارضٍ مقلق. وهو على ثلاث درجات:

الدَّرجة الأولى وجدٌ عارض يستفيق له شاهدُ السمع، أو شاهد البصر، أو شاهد الفكر، أَبْقى على صاحبه أثَراً أو لم يُبْقِ،

والدّرجة الثانية وجدٌ يستفيق له الروح بلمع نور أزليّ، أو سماع نداء أوّلي أو جَذْبٍ حقيقي. إن أبقى على صاحبه لباسه، وإلا أبقى (أو أبقى) عليه نورَه،

والدّرجة الثالثة وجدٌ يخطف العبد من يد الكَوْنين، ويمحّص معناه من دَرَنِ الحَظّ، ويسلبه من رِقٍّ الماء والطين، إن سلبه أنساه اسمه، وإن لم يسلبه أعاره رَسْمَه. (كتاب منازل السائرين، ص ٧٦ ـ ٧٧، تحقيق الأب س. دولوجيه دوبوركي الدومينيكي، القاهرة، ١٩٦٢).

ويمثّل الوجد، بالنسبة إلى الأنصاري، المرتبة السّادسة من مراتب الأحوال، وهي عشر: المحبّة، الغيرة، الشوق، القلق، العطش، الوجد، الدّهش، الهيمان، البرق، الذوق. (المصدر نفسه، ص ٧١).

ويعرّف ضياء الدين الكمشخانلي الوجد بأنه «شعلةٌ متأججة من نار العطش تستفيق لها الرّوح بلمع نور أزليّ، وشهود رَفْعيّ»، وهو هنا يستعيد تقريباً ما يقوله الأنصاري (جامع الأصول، ص ٣٥٧، القاهرة، ١٩٢٠).

أما بواعث الوجد فكثيرة ومتنوّعة. يقول أبو سعيد بن الأعرابي: «الوجد ما يكون عند ذكر مزعجٍ، أو خوف مقلق، أو توبيخ على زلّة، أو محادثة بلطيفة، أو إشارة إلى فائدة، أو شوق إلى غائب، أو أسف على فائت، أو ندمٍ على ماض، أو استجلابٍ إلى حال، أوْ داعٍ إلى واجب، أو مناجاةٍ بسرّ - وهي مقابلة الظاهر بالظّاهر، والباطن بالباطن، والغيب بالغيب، والسرّ بالسرّ، واستخراج مالَكَ بما عليكَ، مما سَبَق لك لِتسعى فيه، فَيُكتب لك بعد كونه مِنك، فيثبت لك قِدَمٌ بلا قِدَم، وذكر بلا ذكر. (اللمع، ص ٣١٠).

وإذا كانت الغاية التي يؤدي اليها الوجد هي أن يثبَت للواجد «ذِكْرٌ بلا ذكر، وقِدَمٌ بلا قِدَم»(*)، فإن ذلك يعني زوالَ ناسوته، لكي لا يبقى غير لاهوته، وأنه في ذلك يصبح قديماً، هو المُحدَث، وذكراً يتماهى مع الذّاكر - المذكور أبداً، والذي هو اللّه. يتّحد، بعبارةٍ ثانية، «غيبهُ»، مع «غَيْب» الله، ويصبحان واحداً. وفي هذا ما يُوضح كيف أنّ الطريق التي توصل إلى هذا الاتحاد محفوفَةٌ بالعذاب، مليئةٌ بالآلام، وكيف أنّ الوجدَ نفسه نارٌ تتأجّج في أعماق من يسلكها. ذلك أنها طريقٌ طويلة، وكلّما خُيّل إليه أنّه وصل، تبينَّ له أنه، على العكس، لا يزالُ بعيداً - مما يزيد في حِدّة الانفعالات، وفي عُنْفِ القلق والاضطراب، وتوتّر الحركة، وشدّة العطش إلى الوصول، لكن دون توقّف، ودونَ يأس. والاتحاد هنا وحدة: يفنى فيها الإنسان، بوصفه ناسوتاً، لكي يَبقى في اللّه، بوصفه لاهوتاً.

(*) يقرؤها عبدالرحمن بدوي قَدَمٌ بلا قَدَم بفتح القاف، أي الرِّجْل. (الشطحات، ص ٦)، وظنيّ أنها قراءة خاطئة، وأنّ الأصحّ هو ما ذهبت إليه.

- ٤ -

والسّكر، كما أشرنا، عنصرٌ أساسٌ في توليد الشّطح. وهو، كما يعرّفه الأنصاريّ «اسمٌ يشار به إلى سقوط التّمالك في الطّرب، وهذا من مقامات المحبّين خاصة، فإنّ عيونَ الفناء لا تقبله، ومنازل العلم لا تبلغه». ويتابع قائلاً: للسكر ثلاث علامات:

الضّيقُ عن الاشتغال بالخَبر، والتّعظيمُ قائم،
واقتحامُ لجّةِ الشوق والتمكّن دائمٌ،
والغَرق في بَحْر السرور والصّبر هائمٌ،

وما سوى ذلك فحيرة تَنْحلُ اسْمَ السّكر جهلاً، أو هيمانٌ يُسمّى باسمه جوراً. وما سوى ذلك فكلّه نقائصُ البَصائر، كسكر الحِرْص، وسكْرِ الجهل، وسكر الشهوة». (كتاب منازل السائرين، ص ٩٧ - ٩٨).

يُولّد السّكر، إذن، حالةَ الغياب عن «الوعي» وعن «الجسد» في آن. فهو سكرٌ روحيّ، وما ينتج عنه لا ينتج بتأثيرٍ من غياب الجسد، بل ينتج على العكس، بتأثيرٍ من الحضور الرّوحي الذي غَيّبَ، من شدّة سطوعه، حضورَ الجسد. وهو اذن ليس هذياناً، كما زعم بعضهم متّهماً الصوفيّة ومقلّلاً من شأن الشطح، وهو ليس وسوسةً شيطانيّة، أو هَلْوسة وتخليطاً وما شابَه. إنه، على العكس، حالةُ مكاشفةٍ بين الصوفي واللّه، حيث يكشف الله سرّه للرّوح: هُو هِي، وهي هو.

وتتمّ هذه المكاشفة، كما يقول عبدالرحمن بدوي، في «هيئة طائفٍ

أو هاتِف يَأْذَنُ» للرّوح أن يحلّ دورُها مكانَ دوره، «فتتحدّث على لسانه، ويعلن أنّه يبادلها حبّاً بحبّ، وأنّ الإنيّةَ قد رفعت بينهما، فصارا شيئاً واحداً» (الشطحات، ص ١١). وهو هنا ينتقد ابن تيميّة فيقول إنه «كان من الخُبْث بحيثُ أوهم بالتّشابه بين السكر الجسماني والسّكر الروحي» (المصدر نفسه)، وذلك للتقليل من شأن الأخير، وعدم الأخذ به. ويشير بدوي في نقده هذا إلى رأي ابن تيمية، حيث يقول «إن بعضَ ذوي الأحوال قد يحصل له في حال الفناء القاصر سكرٌ وغيبةٌ عن السّوى. والسّكر وجد بلا تمييز. فقد يقول في تلك الحال: سبحاني، أو: ما في الجبّة إلا الله، أو نحو ذلك من الكلمات التي تُؤثر عن أبي يزيد البسطامي، أو غيره من الأصحّاء. وكلمات السّكران تُطوى، ولا تُروى، ولا تُؤدّى» (مجموعة الرسائل والمسائل، ١٦٨/١).

ويلفت بدوي الانتباه إلى أن تبادل الأدوار بين العَبْد والحق (الانسان والله) والإذن له بالتعبير بصيغة المتكّلم هو العنصر الجديد حقّاً في التصوّف الإسلامي (الشطحات، ص ١١)، وذلك بالقياس الى التصوّف المسيحي أو اليهودي. ففي تبادل الأدوار تتمّ الوحدة: تفنى ذات الإنسان في ذات الله، فتكون «الشّواهد عن سرّه مصروفةً، والأعواضُ عن قلبه مطرودةً» (المصدر السابق، ص ١٣)، ويكون وجود أحدهما هو نفسه وجود الآخر، بحيث يشتركان في الأسماء والصفات. ولا شطح بغير هذه الوحدة بين الصوفي والله.

وطبيعيٌّ أنّ هناك من ينكرون هذه الوحدة، تبعاً لإنكارهم فكرةَ وحدة الوجود، ويقولون إنّ الله المشهود في هذه الحال من الاتّحاد

يتغلّب على الصوفي الشّاهد، بحيث يطمسه نور الله.

غيرَ أن المتصوفين يردّون عليهم بأن قولهم هذا يشبه ما يقوله الذين ينكرون العالم الباطن جملةً، ويعبّر عن ذَوْقٍ قاصرٍ عن أن يبلغ درجة الفناء(*). فالفناء في هذه الوحدة هو فناء الأنانية، أي بقاؤها ببقاء المشهود (الله)، حيث يرى الصوفيّ نفسه في طورٍ آخر، «ويجد ذاته وجداناً صريحاً سارياً في الكلّ، ومحيطاً بالكلّ، بل يجدها عينَ الكّل» (محمّد العاملي، بهاء الدين بن حسين بن عبد الصمد، المتوفى ١٦٢١ ميلادية، مجموعة الرسائل، نشر محيي الدين الكردي، ص ٣٢٠ - ٣٢١، القاهرة ١٩١٠). وفي هذه المرتبة يبلغ الصوفيّ درجة العارف، كما يشير بدوي (الشطحات، ص ١٤)، فالمعرفة هي شهود الحق (الله) حيث يبدو الشّاهد في حضرته، لكن تفنى الشواهد، وتغيب الحواسّ (الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص ١٠٤). هكذا لا تكون المعرفة، في أعلى ذُرواتِها إلاّ شَطْحاً، وبالشّطح. ولا يُعَدّ من أهل المعرفة الا أهل الشَّطح.

ويقول بدوي إنّ الأحوال «التي تواكب الشّطح أو تهيء له تتمّ في حالٍ من عدم الشعور، ونحن نقصد بالشعور هنا التّفكير المنطقي. واذا كانت الأحوال الصوفية كلّها لا تنتسب في حقيقةِ أمرها إلى البرهان، بل إلى العيان والذوق، وبالتّالي تقع بمعزلٍ عن الشعور،

(*) «الفناء سقوط الأوصاف المذمومة، كما أن البقاء وجود الأوصاف المحمودة. والفناء فناءان: أحدهما ما ذكرنا، وهو بكثرة الرّياضة، والثاني عدم الاحساس بعالم الملك والملكوت، وهو بالاستغراق في عظمة الباري، ومشاهدة الحق». (الجرجاني، التعريفات: الفناء، ص ١١٣).

فإنّ هذا يصدق في المقام الأول على الأحوال النفسية المرتبطة بظاهرة الشطح، وإلى أعلى درجة، لأنَّ حالَ السّكر هي العَصبُ الرّئيسُ لكل تلك الأحوال، وهي حالٌ تجري في جوٍّ من عدم الشعور (. . .) فمن هنا كان عدم الشعور عنصراً قوياً في تحديد الأحوال اللازمة للشطح». (الشطحات، ص ١٤).

يبقى أن نشير الى أن فهم القول أو الكلام الشَّطحي يطرح مشكلات كثيرة حول القراءة والنّقد والتأويل، مما لا يدخل في سياق بحثنا. وأكتفي بالإشارة الى كلمة توضح الصّعوبات التي تواجه من يقرأ هذا الكلام الشطحي، وردت في وصف أبي يزيد البسطامي، الذي كان أول من أَسَّس له. تقول الكلمة: «كَلَّ عن معرفة كلامه أفهامُ الأنام، وتَحيَّرت في معاني أَلفاظه أوهامُ الخاصّ والعام. تُرْوَى ألفاظُه ولا تُرَى أَغراضُه، وتُوصَفُ عجائبُه ولا تُعرَفُ غرائِبُه، وتُجْمَعُ دقائِقهُ ولا تُسْمَعُ حقائِقهُ، وتُعلَمُ عِباراتُه ولا تُفْهَم إشاراتُه» (السَّهْلَجي، في كتاب شطحات الصوفية، ص ٤٦).

- ٥ -

ب ـ الكتابة اللاإرادية

كيف يصل السوريالي الى حالة الشطح، أو الحالة التي توازيها في إطار المصطلح السوريالي؟ لكي أحاول الاجابة عن هذا السؤال، رأيت ان اعتمد كتاباً يستجيب لما أهدف اليه، أكثر من أي كتاب آخر عن السوريالية. ولهذا، سأترك لصاحبة هذا الكتاب الذي اعتمدته في

ما سبق، أن تجيب هي عن السؤال، مكتفياً، من جهتي بعرض جوابها وتلخيصه(*).

تقول الكاتبة إن الثورة، بالنسبة الى السوريالي، تبدأ باللغة حيث ينشأ، بفعل الممارسة الخلّاقة، علمُ جمال جديد (ص ٤٣)، لهذا لا بدّ من «إعادة اللغة إلى حياتها الحقيقية» كما يقول بريتون. وينبغي، من أجل ذلك، «اكتشاف آليات الإبداع العفوي، واللجوء الى الآلية (اللاإرادية) بإملاءٍ من اللاشعور». ينبغي، بتعبير آخر، «البدءُ بالكتابة على النقيض من الممارسات الأدبية، ومن ثَمَّ، تحديد علمٍ جديد للجمال، لكي تُعادَ للكلمات جنّتها الضّائعة» (ص، ٤٣).

ويقوم المنهج الذي سلكه السورياليون لتحقيق ذلك على ثلاث طرق: «سَرْد الأحلام، تجارب النوم المغنطيسي، الكتابة الآلية»، أي الكتابة الخارجة عن سيطرة الإرادة (المصدر نفسه). وقد بدا النوم المغنطيسي أنه الأكثر صحة للوصول إلى تلك اللاارادية النفسية، ذلك أنّ على الانسان أن يتذكر الحلم لكي يكتبه، وفي التذكّر إرادةٌ ما، عدا أنّ الذاكرة قد تشوّه الحلم.

أما الكتابة الآلية (اللاإرادية) فقد نُظِرَ إليها، بادىء الأمر، بوصفها معادلةً لحالة الحلم، لكن سُرْعانَ ما أصبحت «الشّكل المتميّز للبحث»، فلايكون الشاعر سورياليًّا، ما لم يمارسها.

في البيان السوريالي الأول (١٩٢٤)، يقول بريتون إن الكتابة الآلية

(*) Le Surréalisme, Véronique Bartoli; Ed. Nathan, Paris 1989.

وسيلةٌ متميزة لانتاج نَصّ شعريّ بفعل «اللاإرادية النفسيّة المحضة». والواقع أن هذه اللاإرادية طريقةٌ تتفوق على طريق سرد الأحلام فهي «تتيح انتاج القول الذي يتشكل في لا شعورنا كل ثانية ولا ندركه». وهذا مما يوجب علينا «أن نتحرَّر من الرقابة الاجتماعيّة ومن الرقابة الأخلاقية على السواء، لكي نحسن أن نفهم أَنفسنا» (ص ٤٤). ويرى بريتون أن الفكر يقدر أن يفصح عن ذاته، شفوياً وكتابياً، بالسرعة ذاتها. وينبغي تسريع العملية الابداعية للحصول على «الدفق اللفظي» السريع من الراسب الداخلي (المصدر نفسه). فاللاإرادية وظيفةٌ للسرعة ولحرية الفكر، في آن. وهي تقتضي أن نكتب دون خضوع لأية قاعدة أخلاقية أو جمالية. إنها تتيح أن نستعيد طاقات الخيال الضائعة وأن نفهم بشكل أفضل كيف تتهيّأ آليات الفكر. فالكتابة اللاّإرادية هي الوسيلة الأكثر فاعليّةً في استكشاف اللاشعور. وهي إذن، في آنٍ، طريقةٌ في الكتابة ووسيلةٌ لكي نفهم أنفسنا بشكلٍ أفضل (ص ٤٤).

ويرى السورياليون أَن التبصّر في اللّغة أداةٌ في الصراع من أجل الحرية ومن أَجل اصالة التعبير. ولهذا لا ينظرون اليها بوصفها «وسيلةً للإتصال»، أي بوصفها «أداةَ اغترابٍ اجتماعيّ»، وإنما يعدّونها أداةً «لاكتشاف الذات» (ص ٤٥).

وليست الخاصيّة الجماعيّة لبعض الأعمال التي ألهمتها الكتابة اللاّإرادية إلا شهادةً على الإيمان بالخاصيّة الديموقراطية في وظيفة الفن. فالأثر الأدبي كما يقول فاليري وبورخيس «ليس له مؤلّف وحيد، بل هو نتيجة أو نتاج لمغامرة الفكر الكونيّ. فكل مؤلف يتصرّف بالثقافة

السابقة عليه ويوجهها من أجل أن ينتج نَصّه الـذي يغنيه القـارىء هو أيضاً بقراءتـه الشخصية». وبهـذا المعنى نفهم لـوتـريـامـون في قـولـه «سيكون الشعر صنيعَ الناس جميعاً» (ص ٤٥).

واذا كانت الكتابة اللاّإراديّة تتيح تَعْرِيَة الخيالي، من جهة، والتبصرّ في السَّـيرورة النفسية (ص ٤٧)، من جهـة ثـانيـةٍ، فـإنها تـوضـح أنّ الـدلالة اللغـوية جَمّـدتْها العـادة، وهذا يستـدعي نقداً اجتـماعيّاً، وأن الـدلالـة التي تنتـج عن ممـارستهـا هي، تـأخـذُ معنىً يجب تحليله (ص ٤٨). يريد السورياليون أن يمارسـوا عقلهم النقديّ، ويـرفضون الاكتفاءَ بممارسـة العقل وحـده، أو اللاّعقـلَ وحده (ص ٤٨). ومعنى ذلك انهم ينبذون البعد الأخلاقي، ويمارسون تشويشاً مـدروساً لِـلآلية النّفسية، بُغْيَةَ الوصول الى وضوحٍ جديد. فالـلاّإرادية تـوفّر لـلإنسان إمكانَ الوصول الى حقيقته الداخليّة، وطبيعته الحَقّة، في عـلاقتها مـع الطبيعة الإنسانية، وذلك وفقاً لما يقوله لوتريامـون، من أن «اللاإراديّـة تُعطي للفرد مَعْنى الجمع، وتجعله يتكلّم اللّغةَ الضائعة المشـتركة، مـع ذلك، بين البشر، لغةِ الرّغبات اللاّواعية» (ص ٤٨).

هكـذا تكون الـلاّإراديـة «تمـرينـاً يسمـح بـإزاحـة حجب العقـل، للوصـول إلى الطّاقـات الضـائعـة للحيـاة النفسيـة». إنها تتيـح اضـاءة العلاقة بين الأنا واللاّشعور (ص ٤٨)، فـإن فرويـد يرى أنّ الإنسـان يبدو عمليًّا أنـه غير مـوجود، لأنـه مجروفٌ بقـوى غامضـة من ناحيـة، وتراقبه الأخلاق الاجتماعيـة من ناحيـةٍ ثانيـة. ويرى السـورياليـون أن «اللاّإرادية تعيد للإنسان أهليّته وتُغنيه بما يتـوجّب عليه أن يجهـد لكي يناله» (ص ٤٨).

وفيما يرى أراغون أنّ «ما وراء الواقع ميدانٌ يجب الوصول اليه، مع أنه سيُغْفِلُ باستمرارٍ من الإنسان»، فإن بريتـون أكثر تفـاؤلاً، إذ يقول «إنّ عـلى الإنسـان أن يمتلك طـاقـات الخيـال والعقـل ويتصرّف بهـا» (ص ٤٨). هكذا يصبح الشاعر رائياً ويكتشف المناطق غـير المحدودة في حيـاته النفسيـة. «إنّ للكتابـة اللاّإراديـة وظيفـةً فعّـالـة: تمكّن من استثمار الممكناتِ جميعـاً» (ص ٤٩). يقول بـريتون في هـذا الصـدد: «لكي تكونَ هذه الكتابة لا إراديّةً حقًّا، يبنغي على الكاتب أن ينجح في الابتعاد جَذْريًا عن إغراءات الخـارج، والتخلّي عنهـا، وفي الابتعاد كذلك عن المشاغل الفرديّة، النفعيّة، العاطفيّـة. . . الخ» (ص ٤٩). وليس هذا الابتعاد الجذري، بالأمر السّهل. يضاف الى ذلك الصعوبة التالية: بما أنّ اللّغة أداةٌ جامِدةٌ في الـتربية المؤسَّسيـة، فمن أين للنتاج الكتابي اللاإرادي، اللغوي هو كـذلك، أن يؤكّـد وجود لغـةٍ إنسانيـة بشكـل خالص، يجعـل السوريـاليـون من العثـور عليهـا مهمّـةً لهم؟ خصوصاً أنّ كلًّ ما نعرفه هو، كما يقول بريتون، أننا أُعْطينا إلى حَدٍّ ما موهبة الكلام، وأن شيئاً ما، عَظيماً وغامِضاً، يحاول بإلحاحٍ أن يُفْصِحَ بالكلام عن ذاتِه عِبْرَنا (ص ٤٩).

ولا ينسى السورياليـون أن يشيروا الى المخـاطر التي يمكن أن تمثّلهـا الكتابة اللاإرادية: فالشّخص الذي يرى نفسه أنـه يكتب، يتحوّل إلى مشاهدٍ لنفسه، والشّاعر الرائي يستهويه تحوّلهُ إلى نبيّ (ص ٥٠).

ولا يكتفي السورياليون ببلوغ ما وراء الواقع، كتابةً، وانما يعملون على ممارسة فن شعري يتيح رؤية هذه الماورائية. يقول موريس بلانشو في هـذا الصدد: «لم تكن الكتـابة الـلاإرادية (الآليـة) إلا وسيلةً لجعل

هذا العصر الذهبيّ واقعيًّا، مما يسمّيه هيغل بالسعادة الخالصة، وهو العبور من ليل الإمكان الى نهار الحضور» (ص ٥١).

وفيها تعمل السوريالية على تغيير الرؤية إلى الأشياء، فإنها لا تغير شيئاً في بنية اللغة، وإنما على العكس تجدّدها، وتخلق وسائل جديدة للتعبير.

غير أنّ أراغون وايلوار يريان أن اللاارادية لا تكفي، فلا بدّ من تبنيّ فنّ شعريّ واعٍ يُمارَسُ بسيطرةٍ، ولا بد من أن يُعاد تشكيلُ ما تعطيه الكتابة اللاإرادية. يقول اراغون: «أصرّ على أن تكون الأحلام التي تُقَدّم لي لكي أقرأها، مكتوبةً بلغةٍ فرنسيّة جيدة» (ص ٥١).

- ٦ -

الخيال، كما يفهمه السّورياليون، هو الذي يتيح بلوغ ما وراء الواقع. وليس لهذا الخيال، كما يرى جوليان غراك، أية علاقة بالوهم وأحلام اليقظة. «إنه قوة كبرى، سيّدٌ ولا ضابطَ له، ورفضٌ حاسم للواقع، وسلطةٌ عليا يُقَدَّمُ أمامها على العكس العالم الخارجي بتفاهتِهِ المعتمة، ويُدان» (ص ٥٧). هذه الطاقة التي يمثّلها الخيال تمكن من تحقيق الاستيهامات باعطائها أشكالاً. والحلم، هو كذلك، يَسمح للنائم أن يتطور، تبعاً لرغباته. أمّا المجنون فيحيا باستمرارٍ في حالة من الحلم. ويفتح الحبّ في العالم أبواب ما وراء الواقع. فالسوريالية ثورة ثقافية تَقضي على قيود الفكر، والمسألة فيها هي، كما يقول أراغون، «إعلانٌ جديد لحقوق الإنسان»، بحيث يتاح تعديل سلوكه، والتّصالحُ بين الخيالي والحياة الواقعية لحل التناقض بينهما، ومن ثَمّ

لتجاوز هذا التناقض وبلوغ ما وراء الواقع (ص ٥٧).

وهذه ثورة تغير كذلك وظيفة الشاعر، «فالشاعر هو من يوحي أكثر مما يُوحَى له»، كما يقول إيلوار. هكذا يرتبط تحرر الإنسان في السوريالية بتربية جديدة مؤسسة على منهج خَصْبٍ يعلّم الانسان أن يكون نفسه، وأن يعرفَ ذاته وأن يعمل لكي يحقّقها، بشكل واع. ومن مهمّات الشاعر أن يمكّن الآخرين من بلوغ هذه الجنة الضّائعة التي هي ما وراء الواقع. والحقّ أنّ رفضَ الواقع يطرح السؤال الجوهري: ما الذي يساوي تَعَب الحياة؟ والجواب هو في قوّة الفكر الحيّ، وفي الحلم، وفي طاقة الرّغبة، وفي الحبّ ـ وهي معاً تفتح الطّريقَ نحو بُعْدٍ أسمى. فالسوريالية هي «هذا اللقاء بين المظهر الزمنيّ للعالم والقيم الأبدية: الحبّ، الحرية، الشعر» (ص ٥٨). هكذا سيبحث السورياليون عن شكل آخر للحياة في رؤية جديدة للعالم. والمسألة هي تغييرٌ لشروط إدراك الواقع، واستخدامٌ لمقاربةٍ أخرى للاشياء في اختلالٍ كمثل ما يحدث في الغرابة الخارقة، أو في الجنون، واعترافٌ من الحب طاقةً جديدةً تعطي العالم كلّه صورةً جديدة (ص ٥٨).

ويقول أراغون في كتابه «مقالة في الأسلوب» (Traité du style) ما خلاصته: أن نكتب هو أن نقولَ أنفسَنا وأن نعرفَها، وهو إذن أن نكون. فليست المسألة أن تكونَ القصيدة نَسْخاً أو نقلاً للحلم، بل المسألة أن نبتكر طريقةً جديدة في الكتابة (ص ٥٨). هكذا ينشأ منطقٌ جديد من هذا التّشابك بين الحلم والواقع، مما يقتضي البُعدَ عن

التّجريد الذي يبعدنا عن الحياة، والبحَث في التقارب المدهش بين الصُّور عن وسيلة تجعلنا نَحظى بأصالتنا.

وليست الصور الشعرية إلا أشكالَ العلاقات القائمة بين المرئي واللاّمرئي (ص ٥٨)، واللاّشعور هو الذي يمليها، أساسيًّا. والدَّهَش أحد الأسس في الجمالية السوريالية، ذلك أنه لِقاءٌ مع المجهول، مع غِنى العالم والكائن. ويرى أبّولّلينير أنّ الدَّهَش يمثّل حركيّةَ الفكر الجديد (ص ٥٩).

تمكّن الصّورة من نقل الواقع بشكل ملموس، وتتيح تجاوز المنطق، وتعطي شكلاً لادراك العالم إدراكاً ذاتياً. وهي تقرب بين نموذجين من إدراك العالم، دون أن تفضل أحدهما على الآخر. وهي، بالنسبة الى بريتون، تفتح الطريق الى جميع الممكنات، بفعل شحنتها اللامنطقية (ص ٥٩). ومن هنا يؤمن السورياليون كثيراً باللّغة وطاقاتها. فهي التي تبني رؤيتنا للعالم، وعلاقاتُنا بالكلمات تفتح لنا آفاقاً أخرى على ذواتنا. هكذا «تتحول اللّغة الى وحي» (نبوءة).... «يقودنا في بابلِ فكرنا» كما يعبّر بريتون (ص ٦١).

- ٧ -

هل الكتابة الآلية (أثبت هنا المصطلح كما شاع، مشيراً الى أنني أفضل مصطلح «الكتابة اللاإرادية»)، في هذا السياق محاولة للبحث عن جوابٍ للسؤال: «ما النقطة العليا»؟، التي كانت مسألة تحديدها، الهاجسَ الأول لبريتون، أم أنها على العكس سَيْرٌ في أفقِ هذا السّؤال، لا أكثر؟

في أيّة حالٍ، تؤكّد السوريالية، شأنَ الصوفية، أن الأدبَ بالنسبة إليها انما يكمن معناه العميق في تجاوز الأدبيّة إلى الدخول في أسرار الكون. إن جوهر الأدب هو في بعده السيميائي ـ التحويلي الذي يهدف الى تحويل الانسان إلى كائن نوراني. دور الأدب ليس في أن يخلق نصوصاً جميلة بذاتها ولذاتها، بل في أن يخلق بها وفيها فاعليّة سحريّة سيميائية، وأن يحقق التحوّل، فيؤسس الصلة المضيئة بين الأعماق المجهولة في الإنسان، من جهة، وفي الكون من جهة ثانية.

ولهذا فإنّ مهمة السوريالي كمهمة الصوفيّ: الكَشْف لا الجمال. ذلك أنّ هذا الكشف هو نفسه الجمال.

ومن هنا نفهم أهمية الكتابة الآلية، فهذه ليست مجرد فيض في اللاّوعي، وإنما هي رسالة، بل الأداة العليا التي تتكشف بها للإنسان المصادفة الموضوعية ـ التي هي سرّ الكون، أو روح العالم.

لذلك لا يمكن تقويم الكتابة الآلية (شأن الشطح) دون أن نقرن هذا التقويم بالمصادفة الموضوعية. واللغة في الكتابة الآلية (الكلام) ليست مجرد لغة، وإنما هي امتدادٌ للكلمة أو اللغة الكونية (الشطح لغة كونية لغةٌ ينطق بها الكون ـ عبر ناطقها الصوفي). والشعر هنا ليس كلاماً، بل هو عمل (صنع) سيميائي، أي تحويلي، غايته المشاركة في سر الخلق الأول. وفي هذا ما يفترض بالسوريالي أن ينقطع، شأنَ الصوفي، عن الوجود العادي والوعي العادي، لكي يتمكن من السّير بعيداً عبر المجهول.

لا قيمة الا في هذا التلاشي في جوهرة داخلية ليست روح الجليد،

ولا روح النار (بريتون)، وهذا التلاشي ليس شيئاً آخر غير الانخطاف الصوفي، والجوهرة هي نفسها «النقطة العليا» حيث ينعدم التمييز بين المتناقضات، بين اللّهب والحجر والحيوان، وحيث يصبح الإنسان كياناً من النور: نقطةً مضيئة عليا.

هكذا نرى أنّ الكتابة الآلية ليست مسألة لغوية وحسب، وإنما تكشف أيضاً أشياء كثيرة ترتبط بالذات، والمناطق التي تنهض فيها الرغبة دون عائق. فهذه الكتابة كما يقول إيلوار تفتح باستمرار أبواباً جديدة على اللاّشعور، وتضعه وجهاً لوجه مع الشعور والعالم، مما يزيد في غناه. وهي تقدر في الوقت نفسه أن تجدّد هذا الشعور وهذا العالم.

وتبقى الكتابة الآلية، بين وسائل استكشاف اللاّشعور، الوسيلة الأكثر استخداماً لدى السورياليين، لكنها مع ذلك لم تُلبِّ كلياً ما انتظره بريتون منها.

الكتابة الآلية هي الكتابة العفوية، غير المدروسة، التي تفلت من الإكراهات، الآتية من العقل الرقيب، والفكر النقدي، والمواضعات. الكتابة الآلية تحرّرٌ من اليوميّ وعوائقه. تدفع الكاتب للخروج من أناه المألوفة، الى فضاء آخر.

يقول موريس بلانشو: «كانت الكتابة الآلية تستهدف أن تلغي المعوقات، والوسائط والتوسطات، وأن تضع اليد التي تكتب في تماسٍّ مع شيءٍ أصلي، وأن تصنع من هذه اليد الفاعلة سلبيّة سيّدةً، لا «يد قلمٍ» ـ آلةً، أداةً طيعة، بل قوّة مستقلة، لا سلطةَ لأحدٍ عليها، ولا تنتمي الى أحد، والتي لا تقدر ولا تعرف أن تعمل شيئاً ـ إلا الكتابة: يد ميتة تشبه يدَ النصر الذي يتحدث عنها السحر (. . .).

وهذا ما تذكّرنا به أولاً الكتابة الآلية: اللغة التي تـوفر لنـا الاقتراب منهـا، ليست سلطة، ليست سلطة قول. ليست اللغـة التي أتكلمهـا. فيها لا أتكلم أبداً. خـاصية الكـلام العادي هي أنّ سـماعه جـزءٌ من طبيعتـه: لكن، في هذه النقـطة من التجربـة، لا سماع للغـة. من هنا مخـاطرة الـوظيفة الشعـرية. فـالشاعـر هو من يسمـع لغةً بـلا سماع». (السوريالية، ص ١٨٣).

هكذا يبدو أن الآليـة التي تعنيها السـورياليـة تتناقض مـع مدلـولها الـظاهري، فهي نـوع من اللاّتـركيز، من غيـاب الفكر، أو فـراغـه، حيث يَمّحي الوعي، ويقتصر دوره على تلقي ما يأتيه: تَلقيّ ما يُـرسله إليه اللاوعي، أو اللاّشعور، وتسجيله.

وفي هـذه الحالـة، تحديـداً، يمكن أن تقابـل الآلية حـالـةَ الشـطح الصوفي، وهي حالـة تجيء في غياب العقـل، في حالـة من الانخطاف والنشوة.

لكن، اذا كان الوعي لا يلعب دوراً فعّالاً في مثل هذه الحالة، فإنه عند بعض المتصوفـة، يظلّ في حـالة من اليقـظة والتهيؤ، بحيث يفتح طريقاً تـوصله الى اللاّوعي ويلتقط منـه ثمرة الحلم ـ ثـمار العالم الـذي يفلت من الـرقابـة الواعيـة العقلية. الـوعي هنا أداةٌ لِسَـبْر مـا وراءه: اللاّوعي، الغيب، اللاّمرئي ـ في الانسان، وفي الأشيـاء، لأنّ لا وعيَه موصولٌ بلاوعيها. اللاّوعي هنا والوعي وحدةٌ لا انفصالَ بينهما. هـذه الوحدة غريبةٌ على الفكر الغـربي. ربما نجـدُها عنـد مالكـولم دو شازال وقلة غيره، لكنها مستفادةٌ من الفكر الصوفي، لا من الثقافـة الغربيـة. اكتشافُ اللامرئي بالمرئيّ ذاته، واللاّوعي بالـوعي، والمعنى بالصـورة:

تلك هي القوة الفكرية ـ المعرفية المتميزة في التصوف. الوعي ـ اللاوعي، المرئي ـ اللامرئي، الصورة ـ المعنى: مترابطان، متلازمان.

لكن، لكي يمكن الوصول الى هذه الحالة لا بدّ من أن يصل الفكر الى ذروةٍ عليا يهبط منها إلى الجهة الأخرى، اللامرئية، لكي يرى لامرئيَّ الأشياء. لا يعود الشيء مرآةً للانسان، بل يصبح أيضاً الإنسانُ نفسه مرآةً للشيء: الشيء يرى الإنسان، كما يرى الإنسان الشيء. يصبح الإنسان صورةً، يرى نفسه بنفسه في الأشياء ـ ويتكشف له العالم كلّه.

المظهر الأول للكتابة الآلية هو انها، كمثل الشطح، نقيضٌ للكتابة التقليدية الكلاسيكية، وأنّها تصدم العقول التي نشأت في مناخ هذه الكتابة. وهي لا تصدم العقول الأدبية وحدَها، وانما تصدم كذلك العقول العاديّة ـ أو ما يمثلها مما يسمى عادة بـ «الحس السليم». وتقوم الكتابة الآلية، خلافاً للكتابة العاقلة على:

١) انعدام الفكرة المسبَّقة، أي التخطيط أو التصميم المسَّبق،

٢) انعدام أيّة رقابةٍ للوعي أو للعقل،

٣) انعدام النظام الكتابيّ التقليدي: كتابة تبدو، ظاهريًّا، انها فوضوية، بلا نظام، وبلا مضمون،

٤) انعدام الاهتمام الجماليّ (بالمعنى التقليدي) والأخلاقي (بالمعنى التقليدي).

٥) الفَيْضيّة، فهذه الكتابة نوعٌ من فَيْضِ الكيان، فيض اللّاوعي، بحرّية مطلقة. ويشير اليها بريتون بعبارة «الأمالي السّحرية»

(les pas perdus ، ص ١٩٠) وهو ما يقابل عبارة «الإملاء» في الصوفية. وليس مستغربًا أن توصف هذه «الأمالي» كما وُصف «الإملاء»، أو «الشطح» بأنه كلامٌ خالٍ من كل جمال، متناثر، غير منتظم، سطحيّ، يعبر عن فتاتِ ذكرياتٍ، ونفايات افكار، وخيالاتٍ شاذة، وانه ضد الدين والأخلاق.

في هذا السياق، أكدّت السوريالية على أوّلية اللّغة، لا بوصفها وسيلةَ تواصلٍ وحسب، بل بوصفها وسيلةَ تعبيرٍ وعمل. يقول السورياليون إذا لم تخنا اللغة فإننا نقدر أن نعبّر كليّا، بلاً عوائق، وأن نعرف انفسنا كما نحن، فيما وراء المواضعات الاجتماعية. وحين تتأسّس هذه المعرفة فإن الناس يتفاهمون، بشكل مباشر، ويمكن أن يحوّلوا العالم بالمشاركة.

فاللغة، بالنسبة الى السوريالية، نوعٌ من «اللغة الأصلية»، كما تحدث عنها روسّو. فالعالم وأشياء الكون خلقت بالكلمة الإلهية ـ لكن السوريالية تلغي كلّ فكرةٍ عن الأصل خارجَ الإنسان. غابت اللّغة بوصفها أداة، لأنها أصبحت الذات نفسها. امتزجت بفكر الإنسان. صارت حرّية الانسان نفسه ـ متحرّكة، متجلّية. لا يجوز أن يُنظَرَ إلى اللّغة نظرةَ استخدامٍ، كما يقول بلانشو، مفسّراً رأي السورياليين، «لا يجوز أن تُسْتعمَلَ للتعبير. ذلك أنها حرة، وأنها الحريّة نفسها». هكذا تصبح الكلمة والحرية وحدةً لا تتجزأ، ويكون للغة حياتُها الخاصة، وتكون لها قدرة كامنة تفلت من فهم الإنسان.

إنّ فهم اللغة على أنها نَهْرٌ سِرّيٌّ يجبُ الكشف عنه، فَرضَ على السورياليين أن يطرحوا مسألة الإلهام بطَريقةٍ تختلف عن الرّومنطيقية.

فهذا النّهر يعطي نفسه للجميع، كما يرون، ويكفي أن نعرف كيف نسمع صوته.

- ٨ -

ربما تتضح الآن وضعية الكتابة في التجربة السوريالية. فهذه الكتابة شأن الكتابة الصوفية، تبدو غالباً مليئة بالغرابة، والتناقضات، والغموض، وتفكّك الصّور، مما يجعلها تبدو عصيّةً على الفهم. وهكذا يذهب بعضهم الى اتهامها بالاعتباطية، والتّخليط.

لكن هؤلاء ينسون أن الغريب، الفوضوي، المدهش، المحيّر، الغامض، أساس أول في الكتابة الصوفية (والسوريالية) ولا وجود لهذه الكتابة إلا به. فهذه ليست نتيجة مذهب جمالي أو نظرية فكرية، وانما هي عضوية في كتابتها ذاتها، لأن هذه الكتابة تفصح عن عالم هو نفسه غريب غامض محير. انها كتابَةٌ ـ تِيهٌ، لعالم هو نفسُه عالَمٌ ـ تيه. فحين يدخل الشاعر عالم التحوّلات، لا يقدر أن يخرج منه إلا بكتابةٍ تحولية: أمواج من الصور الإشراقية، التي لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، والتي يتحوّل فيها الواقع نفسُه إلى حلُم.

البعد الجمالي

. . . النَّظر ربّما خاطب النّاظر بما لا تنقال به عبارة، ولا تحمله ترجمة.

النّفري

- ١ -

اذا انطلقنا من القول إنّ الله لا يُعرف إلا بالله، أو القول لا يُعرف الله الا الله، فإن معرفة الانسان بالله تظل في حاجة دائمة الى تجاوز نفسها والى التجدد، لكي تظل في مستوى ما تطمح الى فهمه: لامحدودية الله، ولانهائيته. فإذا كان الله سراً متواصلاً فلا بد من أن تكون معرفته كشفاً متواصلاً.

ثمة إذن غيبٌ يظل غيباً. قائم بذاته ولذاته. لا يمكن وضعه في صورة نهائية، وهو أبعد من كل معرفة. ليس للغة اذن ان تحيط به. تستطيع أن تنقل تصوراً عنه، أو تجربة في رؤيته وفهمه. لكنها تنقلها، مع ذلك، بشكل مداور: بالصورة، والرمز، والالماح، والاشارة.

لكن، بما أن الانسان ليس مجرد شيء، أو مجرد تاريخ، بل يكمن في ذاته ما هو أبعد من ذاته، فإن هويته كامنة في هذا الغيب. الانسان وليد التاريخ لكنه، بما هو غيب، يتجاوز التاريخ.

هذا الغيب هو في الوقت نفسه حضور مطلق: فهو ظاهر، مرئي في تجلياتٍ ليست الا شرارات تشير اليه. ذلك أن هـذا الغيب يختلف عما نسميه المجهول. المجهول قابل للمعرفة، في ذاته، لكن هذا الغيب لا تستنفده المعرفة، أو لا تحيط به كلياً. كل ما نعرفه منه صـور، أما هـو في ذاته، فيظل غيباً.

- ٢ -

هـذا الغيب/ الحضور هـو المدى الـذي تتحرك فيـه رؤية الانسـان ورؤياه. انه مدى الكشف الذي تتأسس عليه جمالية التصوف.

قوام هذه الجمالية أمران: **الأول**، هو أن محـاولة الكشف عن الغيب لا توصل إلا الى مزيد من الحـاجة اليهـا. فما يعـرفه الانسـان ليس إلا عتبةً لما يظل غير معـروف، ويدعـوهُ الى معرفتـه. كأنـه بقدر مـا يعلم يزداد جهلاً، أي يزداد رغبة في استقصاء الغيب.

الثاني، هو أن تجربة الكشف تفترض للتعبير عنها كلاماً يفلت في آن من أَغلال العقلانية والمنطق، ومن أَغلال المشترك الشـائع، اضـافة الى إفلاته من اللاهوتية المذهبية وأحكام الشريعـة. ذلك أنـه مما لا يقـال، ومما لا يوصف. إنه من طور آخر.

- ٣ -

نضيف الى هذا أن جمالية التصوف تقوم كذلك على التنـاقض. وهو يعني أن الشيء لا يفصـح عن ذاتـه الا في نقيضـه، المـوت في الحيـاة والحيـاة في الموت، النهـار في الليـل والليـل في النهـار. هكـذا تتـلاقى

الأطراف في وحدة تامة: الحركة والسكون، الحقيقة والخيال، الغريب والأليف، الوضوح والغموض، الداخل والخارج.

وإذ يوحِّد المتصوف بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، بين الواقع الخبيء والواقع المضيء، فلكي يبلغ حالة من الوعي السامي لا يتجلى عند فرد بعينه، بل عند كل فرد.

هذه الوحدة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي، هي وحدة النقيضين - وهي واحد من الأسس الجمالية في الكتابة الصوفية.

هكذا نرى أن في جمالية التصوف ما يدفع الانسان الى أن يتقدم باستمرار، فيما وراء المحدود، المعروف. وفي تقدمه هذا لا بد له من أن يتجدد باستمرار لكي يظل حاضراً أبداً، متهيئاً أبداً للسير نحو المجهول.

- ٤ -

ما الطريقة التي استخدمها التصوف لتحقيق الكشف؟

والجواب هو أنه ميّز، على المستوى المعرفي، بين العقل والقلب. الأول لمعرفة العالم الخارجي، عالم الظواهر، والثاني لمعرفة الباطن، العالم الحقيقي. ميّز، بالتالي، بين عالم الشريعة، وعالم الحقيقة. للعقل منهجه الخاص: التحليل، البرهان. وللقلب منهجه الخاص: الحدس، الاشراق، الذوق.

هكذا رفض التصوف المنهجية العقلية. وهو لم يرفض نظام هذه المنهجية وحسب، وإنما رفض كذلك نظام الحياة القائمة على مقاييسه، من أجل مزيد من انخراطه في ما لا ينحدُّ، ولا ينتهي.

فالصوفية، بوصفها موقفاً، تشويش لنظام العالم الظاهر وأدوات معرفته، وهي، بوصفها تعبيراً، تشويش لنظام الكلام المألوف. ومعنى ذلك أن الصوفي لا يقيم بينه وبين الطبيعة وأشيائها، علاقات عقلية، وإنما الطبيعة عنده مجمع للرموز، والصور، والاشارات، وعلاقاته بهذا كله علاقات قلبية - بالمعنى الصوفي للكلمة.

ويتم الافصاح عن هذا الكشف أو التعبير عنه بلغة تجيء فيضاً أو إملاءً أو شطحاً، في غياب الرقابة العقلية غياباً شبه كامل، وعلى الرغم من هذا الغياب، لا نجد في التجربة الكتابية الصوفية أية مجانية، وإنما تبقى ارادة كشف مهيّم. وتتجلى هذه التجربة أحياناً في عباراتٍ وألفاظ وصور يسميها الذين ينظرون اليها من خارج، أو بعين الشريعة، بالمروق والشعوذة. انها تجربة تتخطى الجزئي الى الكلي، متخطية في ذلك ثنائية المادة والروح، الظاهر والباطن، نحو الوحدة - حيث يتحد الاشراق بالعمل، والانخطاف بالممارسة الحية.

ولا تقدم التجربة الكتابية الصوفية افكاراً بالمعنى الفلسفي التجريدي، وإنما تقدم حالات ومناخات. وهي لا تسرد، ولا تعلم، وإنما توقظ الأشياء وتفجر أسرارها.

الشعر، بحسب هذه الجمالية، كمثل النسيم المبثوث في العالم، حيث الابداع انبثاق يشيع الحياة في كل شيء، وحيث تزول الحدود بين الأنا والآخر، الذات والموضوع، وتتآلف الأطراف.

- ٥ -

في الكتابة الصوفية، تذوب الأنا واللاأنا في حركة جدلية تحول

الانسان نفسه الى حركة من استبطان الوجود والتماهي مع اسراره. ومن هنا تبدو هذه الكتابة أبعدَ من أدبية الكلام. تبدو كأنها كلام يقبض على ما وراء الطبيعة، كأنها طقس سرّيّ فيما وراء الكلام. وهي، في هذا، تبدو كأنها انتظار لغير المنتظر، كأنها رغبة لا يملؤها تحقيق ما نتوق اليه، بقدر ما يزيدها ظمأً وإلحاحاً. ونتساءل، فيما ندخل الى أفق هذه الكتابة، هل اللغة هنا اصغاء، أم لمس؟ أهي كشف حقاً، أم غوص؟ ذلك أن كل شيء فيها يبدو رمزاً، أو حلماً، أو إيماءً. والليل فيها ليس ليلاً بقدر ما هو اشارة الى ضوء آخر، والموت ليس موتاً، بقدر ما هو حياة أخرى.

ويتضح هذا كله في الشطح، فهو انبجاس من قارة مجهولة في كيان الانسان، حارَبَها وكبَتَها «العقل» الديني، خصوصاً. والغريب هو أن هذا «العقل» الذي يؤمن بالجنّ وبعوالم وكائنات غير مرئية، لا يؤمن هو نفسه بوجود عالم في الجسد، لا يراه العقل ولا يحيط به.

الشطح كشف عن هذه القارة العظيمة المليئة بما يفاجىء ويبهر - المليئة بما لا ينتهي. وهو من هنا قوة انفجار، يحطم أشكال الفكر المألوفة، والأشكال المألوفة في التعبير والكتابة. إنه نوع من الخرق يتعرف به الانسان على الطبيعة الداخلية، غير المرئية، نوع من خرق المنطق ومقاييسه. غير أن العقل الديني الشرعي يرى أن الغيب، في الطبيعة وما وراءها، وفي الانسان، وقفٌ على الوحي النبوي وخاص به. ولذلك على الكتابة أن تظل في حدود المعروف الظاهر، وإلا فإنها تدخل في تنافسٍ مع النبوة، قد يؤدّي الى تكذيبها.

في هذا ما يوصلنا الى القول إن جمالية النص الصوفي، شأنَ النص

السوريالي، تقوم على المجاز أساسياً. ذلك أنهما، أساساً، نصان لاشرعيان: الأول خرق للشرعية الدينية، والثاني خرق للشرعية المؤسسية الثقافية ـ الاجتماعية.

وبما أن المجاز احتمالي، فإنه لا يؤدي الى تقديم أي جواب قاطع، ذلك انه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية. هكذا لا يولِّد المجاز الا مزيداً من الأسئلة. وهو، اذن، معرفياً، عامل قلق واقلاق لا عامل وثوق وطمأنينة. وفي هذا ما يفسر الأسباب التي دعت لمناهضة المجاز في المجال الديني على الأخص، داخل الثقافة العربية. فهناك اتجاهٌ لا يزال مهيمناً: إمّا أنه يرفض التأويل، أي المجاز ويفهم النص الديني حرفياً، وإما أنه يقبله لكن بشروط لا تتيح مجالاً لأي جواب يتعارض مع الشرع. ثمة، في الحالين، أولية للنص يجب التسليم بها. وليس التأويل، بحسب هذا الاتجاه، الا توكيداً لما يتطابق مع المعطى المباشر، الحرفي، للنص. التأويل هنا نوع من العمل التحليلي لاثبات النص وما يتضمنه، وليس للتساؤل حوله، أو لتأويله بما يعارض الظاهر والشرع.

تكمن شعرية المجاز في لامرجعيته، أي في كونه ابتكاراً، كأنه بداية دائمة، ولا ماضي له. وهو، بوصفه طاقة لتوليد الأسئلة، يجدد الانسان، فيما يجدد الفكر واللغة، والعلاقة بالأشياء. انه حركة نفي للموجود الراهن، بحثاً عن وجود آخر. فكل مجاز تجاوز: كما أن اللغة فيه تجوز نفسها، فإن الواقع الذي تفصح عنه يجوز نفسه، عبرها، هو أيضاً. وهكذا يصلنا المجاز بالبعد الآخر للأشياء، ـ بعدها اللامرئي.

طبيعي، والحالة هذه، أن يقتضي المجاز حركية القراءة، التي

تواكب حركيته، بحيث تكون القراءة جديدة دائماً، هي أيضاً. فالقراءة التي تصرّ على فهم النص حرفياً أو ظاهرياً لا غير، تتناقض مع طبيعة اللغة ذاتها، ذلك أن الحرفية قتل للغة، صورة ومعنى، عدا أنها قتل للانسان وفكره. وفي هذا المستوى، يمكن القول إن النص هو تأويله. بتعبير آخر، لا مجاز أو لا تأويل في كل نص يراد منه الوصول، معرفياً، الى وثوقيات نهائية، كالنصوص الدينية، والعلمية، والرياضية. والدينيون هم الأشد عداءً للمجاز. ذلك انهم يهتمون بما يسمونه الحقيقة التي يبشرون بها، وبوضوحها الكامل. والمجاز تخييلي - أي أنه في نظرهم، باطلٌ ولا معنى له.

غير أن المجاز، بالنسبة الى الصوفية والى السوريالية، ليس مجرد اسلوب، وإنما هو كذلك رؤيا. وقد عُلِّلَ المجاز، في الكتابة العربية، بالقول إن النفس اذا وقفت على كلام غير كامل من حيث المقصود منه، وهو ما يتمثل في المجاز، تشوّقت الى كماله. واذا وقفت على تمام المقصود منه، وهو يتمثل في الكتابة غير المجازية، ينطفىء تشوقها. (بحرجاني) فالمعلوم يولد شوقاً الى ما ليس بمعلوم، ويولد المجاز التشوق الى تحصيل الكمال، أو الخروج من المنتهي الى اللامنتهي. ومعنى ذلك أن بنية الكتابة في الصوفية والسوريالية، تقوم على لغة التشويق للبحث، والسؤال، ومعرفة المجهول، والدخول في حركة اللانهاية. هكذا يستجيب لبعد اللانهاية في المعرفة، بعدُ اللانهاية في التعبير.

- ٦ -

يقودنا الكلام على المجاز الى الصورة. وتحيلنا الصورة الى الدلالة العميقة في التجربة الكتابية، الصوفية والسوريالية على السواء. انها هي التي تكشف عن الله (المعنى)، أو هي ما يرفع الحجاب بيننا وبينه، فنراه ونتصل به. غير أن الكشف هنا لا يعني زيادة في جلاء المعنى، ولا يعني نقله من حالة غياب الى حالة حضور، بل يعني تخفيفاً من شدة ظهوره لتمكن رؤيته. فكلما ازدادت الشمس اشراقاً وسطوعاً، قلت امكانية التحديق فيها، أي خفيت عن العين. وبهذا المعنى، نفهم القولة الصوفية: «ومن شدة الظهور، الخفاءُ». هكذا تكون الصورة بمثابة غيمة رقيقة شفافة تَسْترها، بحيث يصبح من الممكن النظر اليها، وبحيث «تظهر» للرائي.

لكن ظهور المعنى احتجاب، لأن ظهوره في صورة يعني حجباً لنوره، من حيث أن الصورة تحديدٌ لما لا يحد. ثم إن المعنى (الله) ليس غائباً لكي نقول انه يحضر أو يظهر، وانما هو حضور دائم مطلق. وعندما نراه في صورة لا نراه - هو، وانما نرى الى صورتنا فيه. فالصورة من جهة الرائي، لا من جهة المرئي. والمعنى يحتجب في حال ظهوره، ويظهر في حال احتجابه. غير أنه لا يحتجب بشيء خارج ذاته، وإنما يحتجب بنوره ذاته. الاحتجاب نتيجة لشدة الظهور: نوره باهر، بحيث يستحيل على البصر أن يثبت له، وأن ينظر اليه.

الصورة، من هذه الناحية، نور تكثَّفَ بقدرة المعنى (الله) ومشيئته، لكي يتهيأ بها التعرف الى ذاته، والى صفاته وأسمائه. انها تعريف بالمعنى (الله)، لأنه خفي، لشدة لطفه، لا يدرك ولا يعرف. وبما أن

الصـورة حجاب فهي تـردنا في آنٍ الى نـور المعنى والى ظلمة الكـون. الصـورة ـ الكون سحـاب يغطي شمس المعنى، لكنهـا في الوقت ذاتـه طريقٌ اليها. انها الظاهر الذي يشير الى الباطن. ولهذا فـإن من يكتفي بالنظر اليها، ضمن حدود الظاهر الحسي، يـرى المعنى ظلمة، ويكـون مرتبطاً بالظلام، غير أن من يتجاوزها وينفذ الى باطنها، يـرى المعنى في نوره الحق، ووجوده الحق.

والصـورة، في هذا المستـوى، إنقاذ للكـون المحسوس، اذ لـو ظهر نور المعنى لتلاشى هذا الكون، واحترق. فحين يـظهر اللطيف، يغيب الكثيف. وهذا ما يشير اليه امر الله لموسى حـين طلب رؤيته أن ينـظر الى الجبـل، وكيف أن الجبـل لم يثبت للقليـل من النـور المتجـلي: فـالانسان لا يقـدر أن يرى الى المعنى (الله) ضمن الكـون المحسوس، الا من خلل الصورة، أي من خلل الكثافة الحسية. والصورة هي اذن موضع الصفات والكثافات. بالصفة تُعرف الذات، وبالكثيف يُعـرف اللطيف.

- ٧ -

يرى ابن عربي أن العالم الروحاني يظهـر في صور محسـوسة، فيقـول عن الجـان(*)، مثلاً، إنّ الجني «اذا ظهـر في صورة حسيـة يقيده البصر بحيث لا يقـدر أن يخرج عن تلك الصـورة مـا دام البصر ينـظر اليـه

(*) الفرق بين الجان والملائكة والناس، من حيث الخلق، أن الجان «أرواح منفوخة في رياح، والملائكة أرواح منفوخة في أنوار، والناس أرواح منفوخة في أشباح». (ابن عربي، فتوحات: ١٤٧/١).

بالخاصية، ولكن من الانسان. فإذا قيده ولم يبرح ناظراً اليه، وليس له موضع يتوارى فيه، أظهر له هذا الروحاني صورة جعلها عليه كالستر. ثم يخيل له مَشْيَ تلك الصورة الى جهة مخصوصة، فيتبعها بصره، فإذا تبعها بصره، خرج الروحاني عن تقييده فغاب عنه. وبغيبته تزول تلك الصورة عن نظر الناظر الذي تبعها بصره، فإنها للروحاني كالنور مع السراج المنتشر في الزوايا. فإذا غاب جسم السراج فقد زال ذلك النور، فهكذا هذه الصورة. فمن يعرف هذا ويحب تقييده لا يتبع الصورة بصره. وهذا من الأسرار الإلّهية التي لا تعرف الا بتعريف الله. وليست الصورة غير عين الروحاني، بل هي عينه، ولو كانت في ألف مكان، أو في كل مكان، أو مختلفة الأشكال. واذا اتفق قتل صورة من تلك الصور، وماتت في ظاهر الأمر، انتقل ذلك الروحاني من الحياة الدنيا الى البرزخ، كما ننتقل نحن بالموت، ولا يبقى له في عالم الدنيا حديث مثلنا. وتسمى تلك الصورة المحسوسة التي تظهر فيها الروحانيات أجساداً».

ويمكن أن نفهم الصورة، بوصفها ظلاً. ففي التقليد الديني أن لِلّه ظلالاً على الأرض. والشائع في هذا التقليد أن «السلطان ظل الله في الأرض، اذ كان ظهوره بجميع صور الأسماء الإلّهية التي لها الأثر في عالم الدنيا. والعرش ظل الله في الآخرة»[1]. والظل تابع للصورة التي ينبعث منها حساً ومعنى. والحس قاصر، يقيّد ويضيّق: ولذلك فإن الظل المعنوي للصورة المعنوية أقوى منه، وأكثر اتساعاً.

وللمحدثات كذلك ظلال تسجد لله[2]. وبهذا المعنى، هي التي تعمر الدنيا. وتتضح فكرة الظل بانفصال محمد عن خالقه. فحين

انفصل عَمُرَ موضع انفصاله بظله، اذ لا خلاء في العالم[٣]، فانفصاله للنور، أما هو فللظهور. وحين قابل النور بذاته امتد ظله فعمر موضع انفصاله. فالظل دليل على انه لا يزال متصلاً بخالقه. وهكذا كان محمد مرئياً لمن انفصل اليه، وهو الانسان، ومشهوداً لمن انفصل عنه، وهو الخالق. ومن هنا يصح القول عنه انه موجود في كل مكان.

ويمكن أن نفهم الصورة من حيث انها نتاج علاقة بين المؤثِّر والمؤثَّر فيه، والمؤثِّر هو، هنا، بمنزلة الأب وهو الرّوح. أمّا المؤثَّرُ فيه، فبمنزلة الأم، وهي الطبيعة ـ موضع التحولات. والأب هنا، علوي، بينما الأم سُفلية.

والصّلة في الالتحام الطبيعي الانساني، بين الأب والأم هي صورة الالتحام الروحاني التكويني، بين القلم واللوح المحفوظ (موضع الكتابة ومحلّها)، أو بين العقل الأول والنفس الكلية، واذا تأملنا في رمز الكاتب (العقل الأول) وفي القصد من الكتابة (إلْقَاء المعرفة = النكاح في الالتحام الطبيعي) تبين لنا معنى القول: إن الله خلق آدم على صورته، ومعنى قوله تعالى في ايجاد الأشياء عن: كن. فالكاف والنون هما العقل الأول والنفس الكلية ـ مقدمتان، يربط بينهما رابط خفيّ في كن، هو، كما يقول ابن عربي، الواو المحذوف لالتقاء الساكنين. وما يتأتى عن كن هو بمثابة النتيجة: الصورة. فبين القلم واللوح نكاح معنوي، أدّى الى أثر حسي هو الحروف. ومن هنا نفهم قول الامام الصادق من أن الله خلق الحروف أولاً: وما أودع في اللوح من الأثر الحسي انما هو ماء المعرفة (= الخلق)، ويرمز اليه الماء الدافق في الرَّحم. والمعاني المودعة في الحروف، هي بمنزلة أرواح الأولاد المودعة في أجسامهم.

كذلك حين يلتقي الأب والأم (الرجل والمرأة) يختفي القلم، ويُلقي النطفةَ في الرحم غيباً، لأنه سرٌّ. فالنكاح، من هذه الناحية، هو سرٌّ أيضاً. والصورة نتيجة لعلاقات، سواء في عالم الطبيعة أو في عالم الكلمات، أو هي صَيْرورةٌ ما. فالمتكلم، في عالم الكلام، هو الأب، والسامع هو الأم، والكلام رابط بينهما (نكاح)، والحاصل في فهم السامع هو الابن: الصورة الجديدة أو الصّيرورة. وفي عالم الالتحام الطبيعي الانساني، يكون الأب هو المحيل، (المصيِّر) والأم هي المُصيَّرة، فيكون النكاح هو فعل الصّيرورة، ويكون الابن هو نتيجة هذا الفعل.

وليس ادراك الصور الا نوعاً من خرق العادة في الادراك البصري. يضيء ذلك ما رُوي عن تسبيح الحصى في كفّ محمد، وقد اعطي له ولأصحابه الحاضرين أن يسمعوا هذا التسبيح. والحصى يسبِّح منذ أن خلقه الله، لكن سماعه نوع من خرق العادة في الادراك السمعي، لا في الحصى (فتوحات: ١/١٥٥).

وفي محمد صفتان: صفة علم، وصفة عمل. بصفة العمل يعطي الصور، وهي نوعان: ظاهرة حسية كالأجسام والأشكال والألوان المتصلة بها، وباطنة معنوية، وهي ما فيها من العلوم والمعارف والارادات. والصفة العالمة هنا بمنزلة الأب، لأنها المؤثرة، والصفة العاملة بمنزلة الأم، فهي المؤثر فيها. وعن هاتين الصفتين ظهرت الصور.

هكذا تكون الصورة رمزَ معرفة لا رمز هوية أو وجود. بالصورة يتصور الانسان المعنى في نفسه متجسداً، وهذا التجسد يسهِّل العبارة

عن المعنى، لقوة حصولها في الخيال. ويقول ابن عربي إن تجسد الصورة يدفع الانسان الى استيفاء النظر حتى يقف على كلية معناها. فالمعنى اذا دخل في قالب الصورة والشكل، تعشّقه الحس، وصار له فرجة يتفرج عليها، ويتنزه فيها، فيؤديه ذلك الى تحقيق ما نصب له ذلك الشكل، وجسدت له تلك الصورة» (انشاء الدوائر، ص ٥ ـ ٦).

ـ ٨ ـ

لنقل ان الصورة هي تقريب البعيد، بل هي القرب الذي يبقي المعنى بعيداً. ليس القرب في الوضوح وحده، بل هو كذلك في الغيب والبعد. وتتوالد اللانهاية من هذا الجدل المتكامل بين الكشف والغيب، الصورة والمعنى، القرب والبعد. كأن الفكر يبدأ دائماً في هذا الخط الفاصل بين المعنى والصورة، كالخط الفاصل بين النور والظل. غير أن الانسان مأخوذ أبداً باتجاه المعنى أو النور. ذلك أن الرؤية «تُعرِّف» لكنها لا «توجد». ليست الرؤية اذن الا عتبة لما هو أقصى منها: الغيب. ففي ذروة الرؤية، يجد الانسان أن ظمأه لما لم يره بعد، قد اشتد. الرؤية حركة من اللامتناهيات: نقطة الوصول هي نقطة تكشف لنا عن البعد والظمأ، أكثر مما تكشف لنا عن القرب والارتواء. فالقرب لمعة يبدو فيها البعد أكثر بعداً. والقرب الأقصى هو الموت: الموت الذي يلغي الحياة الدنيا، ويُقيم الحياة الأخرى. والحياة الأخرى موت بالنسبة الى الظل ـ الدنيا، لكنها حياة بالنسبة الى النور ـ الآخرة. فالغياب عن الظل انما هو حضور في النور. الموت نور: الموت هو الوجود الحق. الماضي هو النور، والحاضر هو البرزخ ـ

الصورة، والمستقبل هو الموت: الحياة الأبدية. لكن الماضي هنا ليس نقطة مضت أو زالت، بل جذرٌ أو أصلٌ أمام الانسان. الماضي، بهذا المعنى، مستقبلٌ أتى، والحاضر مستقبلٌ آتٍ، والمستقبل مستقبلٌ سيأتي. فالزمن هو هذه الحركة من الظل ـ النور التي تقيس الوجود الخفي ـ الواضح. وليس الوجود الا حركة مستمرة من جدل الخفي ـ الواضح، الواضح ـ الخفي (الظاهر ـ الباطن، الباطن ـ الظاهر).

الانسان نفسه برزخ: جسر بين الظلّ والنور، ويتمحور وجوده حول العبور نحو النور. انه يحيا من لهفته الأبدية الى العبور. كأنه موجود بين حدين: لا يستطيع أن يحيا دون غيب أمامه يكشف له محدوديته. لكنه، بالمقابل، لا يستطيع أن يتحرك باتجاه الحياة، دون صورةٍ يراها تكشف له عما يوحِّده هو نفسه بالغيب.

الغيب هو ما يتجاوز الانسان لكنه، في الوقت نفسه، هو ما يحتضنه، ويحيط به، ويحركه. انه الافق الذي لا يتحقق وجوده الا في السير نحوه. وفيما يسير، يقترب الغيب، لكنه يقترب لكي يبدو هو أكثر بعداً، ولكي يبدو الانسان بالغ المحدودية حتى كأنه لم يخلق بعد ـ ومن هنا تجيء صبوته العميقة الى الموت، أي الى الولادة.

لا يوقظ الانسان ويحرّكه ويدفعه الى تجاوز حدوده، الا شبيهه. والشبه الذي يجمع بين الانسان والله، انما هو الصورة. الصورة، بالاضافة الى الله، مجهولٌ لا يبلغه العلم، وهي بالاضافة الى الانسان معلومٌ يضيء له المجهول. انها تثير شوقنا، لكنها تفلت من ادراكنا. فالوحدة لا تتم بين الانسان والصورة، بين الشبه والشبيه، وانما تتم بين الانسان وما يتجاوزه، بين المحدود وغير المحدود، بين الواضح

والخفي الذي يبقى خفياً. لا يتحد الانسان الا بالمجهول الذي يبقى مجهولاً. هذا الاتحاد شكل من أشكال وقوع نقطة ماء في نهر بلا نهاية، وليس اتحادَ حدٍّ بحد، أو جسد بجسد، أو شيء بشيء.

إذ يدرك الانسان الصورة التي تشابهه، يتجه الى ادراك المعنى، الى الاتحاد بما لا يشابهه. لا بد له من أن يرتبط بحد، لكي يحسن الوصول الى ما لا يحد. انه من تراب لا يفصله الا لكي يصله. ان تكشف المعنى هو أن تكشف، في الكون، ما يشبه الانسان: الهشاشة والتغير. كأن الانسان لا يحصل على الأبدية الا بتدمير الزمن، وكأنه لا يقيم الا في المكان الذي يهجره.

- ٩ -

يحلّل ابن عربي العلاقة بين المعنى والصورة، حروفياً، فيرى أن كاف الكون ظلٌّ لكلمة كن، لأن هذه الكلمة ذاتُ ظلُّها الكون[٤]، وأن الواو في **هو** «دليل على وجود الصورة فينا، وهذا يعني أن الهاء في **هو** رمز للذات، وأن الواو رمز التجلي، أي رمز الكون. وحين نكتب الواو كما نلفظها **واو**، يرى ابن عربي أن الواو الأولى هي واو الهوية، وأن الواو الثانية واو الكون، وأن الألف حجاب الأحدية يفصل بينهما. (لكتاب الميم والواو والنون، ص ٩ ـ ١٠).

وترمز التجليات إلى الصورة أو إلى الهي. فهي هو وليس هو هي: الصورة هي المعنى، لكن المعنى ليس الصورة. ويقول ابن عربي إن الهو ليس الهي، وحين يكونها لا يكون «الا عند ايجاد الصورة المثلية، فيكون الهو فعلاً، والهي أهلاً، والهاء أمراً جامعاً بين الهو والهي،

كالسبب الرابط بين المقدمتين. فقد كان الهو ولا شيء معه، والهو بما هو الهو لا يكون عنده وجود. والهي بما هي الهي، لا يكون عندها وجود. والهاء بما هي الهاء لا يكون عندها وجود، فحرك الهاء الهو والهي، فالتقى الهو مع الهي بالهاء، فكان الوجود المحدث. ولهذا كني عن هذه الملاقاة بالحرفين وهما كن: «إنما قولنا لشيء اذا اردناه، أن نقول له كن فيكون»، فالشيء هو الهي، واردناه هو الهو، وأن نقول هو الهاء، وهو كن السبب الرابط. فالكاف من كن هو الهو، والنون من كن هو الهي.

ويتابع ابن عربي قائلاً: «ولما كان الواو رفيعاً علياً، جعلناه البعل، وكان الهو بعلاً. ولما كان الهي رفيعاً من حيث الأثر، سفلياً من أجل الكسر، اعطيناه الياء وجعلناه الأهل، فصار الهاء بمنزلة الرسالة، وصار الهو بمنزلة جبريل. فظهرت الأحكام والشرائع والمقامات والأسرار من هذا الالتحام المبارك». (كتاب الياء، ص ١١).

- ١٠ -

هكذا، تضيئنا الكتابة الصوفية (النفري، التوحيدي، ابن عربي) في فهم ثلاث قضايا ترتبط بالكتابة، اجمالاً، هي التي كانت وراء تغير الكتابة الشعرية العربية.

الأولى، هي أن الشعر ليس لعباً لغوياً يفترض أن الكلمات أدوات زينة وزخرف، ولا تحمل أية شحنة انفعالية أو فكرية، خارج شحنة اللعب الحر. الشعر، على العكس، شيء آخر يتجاوز اللعب الشكلي. انه انفعال وفعل في آن. انه حركة الكيان الانساني ـ شعوراً وفكراً، في

فهم الأشياء، وفي العلاقات التي يقيمها معها. انه نوع من الوعي، ولذلك هو، بالضرورة، نوع من الفكر. وكما تتلاقى الأطراف، من ناحية المادة أو المعنى، في القصيدة، يتلاقى فيها كذلك، من ناحية المقاربة، الشعور والفكر.

الثانية، هي أن ما نسميه بالواقع الخارجي، أو المادي، أو الطبيعي ليس إلاّ جانباً من الوجود. وانه، الى ذلك، الجانب الأكثر ضيقاً. فما نسميه الحياة أو الوجود أكثر اتساعاً. ولهذا فإن الشعراء الذين يقصرون اهتمامهم وتعبيرهم على الجانب الأول، لا يهتمون، أخيراً، الا بما هو ماثل أمام الجميع، ولا يعبرون الا عما يعرفه الجميع. إن موقفهم ينتمي الى نزعة طبيعية لا ترى من الشجرة حركتها الداخلية في جذرها ونسغها ونمائها، وإنما ترى الغصن والورق والثمر. غيرَ أنّ ما وراء الطبيعة ليست إلاّ جزءاً آخر من الطبيعة.

الثالثة، هي أن ما نسميه بالحقيقة لا يكمن في عالم الظواهر المباشرة، الا بشكله العلمي ـ الوَضْعيّ. الحقيقة، على العكس، سر يكمن داخل الأشياء، في عالمها الباطن. ويستطيع الانسان ان يصل اليه، لكن بطرق معرفية خاصية، غير وضعية أو «علمية». فمقابل المرئي في العالم، ينهض اللامرئي، وإزاء الموضوعي في العالم، ينهض الذاتي.

غير أن تجاوز اللعب الشكلي، والواقع الخارجي، والظاهر الطبيعي المباشر، أمر يفترض تغيراً جذرياً في طرق المعرفة يحقق التحرر الكامل بتحريرِ ما خنقته المؤسسة الدينية ـ السياسية الاجتماعية، أو ما كبتَتْه وهمشته: حركية العالم الذاتي ـ الداخلي، بانفعالاته ورغباته واحلامه،

بلاوعيه، وبغرائزه، وتطلعاته، بمكبوتاته وبكل ما تقتضيه ثقافة الجسد، فيما يتخطى ثقافة «الرّوح» ـ بأشكالها الدينية، على الأخص.

واذا كانت ثقافة الظاهر، بحسب المؤسسة الدينية ـ السياسية الاجتماعية، محدودة، ومن السهل تحديدها، فإن ثقافة الباطن غير محدودة، ويتعذر تحديدها. واذا كانت اللغة التي تفصح عن الأولى محدودة مثلها، ومحددة، فإن اللغة التي تفصح عن الثانية ليست محدودة، وتفلت من كل تحديد. هكذا نسمي اللغة الأولى منطقية، مباشرة، واضحة، ونسمي الثانية انفعالية، غامضة، مجازية. الأولى تحصي الأشياء وتمثلها، والثانية توقظها وتغنّيها.

- ١١ -

الكتابة الصوفية تجربة في الوصول الى المطلق، وهو ما نجده عند كبار الخلاقين في جميع العصور. الأسطورة، الرمز، شكلان للاتجاه نحو أعماقٍ أكثر اتساعاً، والبحث عن معنى أكثر يقينية. العودة اليها نوع من العودة الى اللاشعور الجمعي، الى ما يتجاوز الفرد، الى ذاكرة الانسانية وأساطيرها، الى الماضي بوصفه نوعاً من اللاوعي ـ وهذا كله رمز يتجاوز النسبي الى المطلق. وفي الافصاح عنها شعرياً، لا تظهر الأفكار بذاتها، كما في الفلسفة، وإنما تظهر في علاقاتها فيما بينها.

الرمز أو الاسطورة نقطة التقاء بين الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي. وهما اذن نقطة اشعاع، مركز حركي ينتشر في الاتجاهات جميعاً. وهما في الوقت نفسه يعبران عن مستويات مختلفة من الواقع بكليته. في هذا ما يتيح للشاعر، لا أن يكشف ما لا نعرفه، وحسب،

وإنما أن يعيد كذلك تكوين ما نعرفه، بحيث يربطه بحركة اللامعروف، وبما لا نهاية له. وفي هذا المستوى يكون الشعر معرفة.

- ١٢ -

لكن، ما الرمز في اللغة العربية؟ إنه يعني الاشارة، والاشارة طريق من طرق الدلالة. ويرى الجاحظ أن الدلالة على المعاني لا تكون بالألفاظ وحدها، بل تكون كذلك بالاشارة. وهي دلالة سريعة، خفية، وغير مباشرة.

ويتحدث قدامة بن جعفر عن الرمز، فيقول: «وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه، في ما يريد طيَّه عن كافة الناس، والافضاء به الى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد افهامه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما. وقد أتى في كتب المتقدمين من الحكماء والمتفلسفين من الرموز شيء كثير، وكان أشدهم استعمالاً للرمز، افلاطون. وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر جليلة الخطَر، وقد تضمنت علم ما يكون... ورمزت بحروف المعجم وبغيرها من الأقسام، كالتين والزيتون والفجر، والعاديات والعصر والشمس، وأُطلع على علمها الأئمة المستودعون علم القرآن» (نقد النثر، ص ٦١ - ٦٢).

ويقول قدامة بن جعفر عن الاشارة بأنها الايجاز، مشيراً الى أن الرمز هو كذلك ايجاز. ويعرفها بقوله: «أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة، بايماء اليها، أو لمحة تدل عليها» (نقد

الإنسان إلاّ لغة منتشيةٌ هي أيضاً. يجب أن تخرج اللّغة هي أيضاً من نفسها كما يخرج الصوفيّ من نفسه.

هذه اللّغة السَّكرى هي لغة المجاز. بهذه اللّغة نتيح لما هو قائمٌ في مكانٍ آخر، في الغيب أو الباطن، أن يجوزَ إلى عالمنا ـ الظّاهر. هكذا تتيح لنا هذه اللّغة أن نضعَ اللاّمنتهيَ في المنتهي، كما يعبّر بودلير.

وهذا الغيبُ، اللاّمنتهي، المجهولُ، ليس نقطةً نبلغُها وتنتهي عندها المعرفة. إنه، على العكس، متحرّك ـ كلّما كشفنا منه شيئاً، ازدادت الأشياء التي تتطلّب الكشف. فلا يمكن الوصول إلى معرفة الغيب معرفةً نهائيّة.

وفي هذا لا تقيم اللّغة، مهما بلغت نشوتُها، علاقاتٍ «حقيقيّة» بين الذات والآخر، الذات والغيب، الذات والكون ـ وإنما تقيم علاقات مجَازيّة.

- ١٤ -

المجاز، بحسب التجربة الصوفية، جسرٌ يربط بين المرئيّ وغير المرئيّ، بين المعروف والغيب. وبما أنّ الغاية هي الكشف عن هذا المجهول، فإنّ الصّورة، تحديداً، إنما هي ابتكارٌ مَحْض. وهي، بالتالي، ليست تشبيهيّةً، تولد من المقايسة أو المقارنة وإنما تُولد من التّقريب والجمع بين عالمين متباعدين ـ بحيث يُصبحان وحدة. ومن هنا ليست الصورة صنْعيّة، أو طريقة تقنيّة للتعبير؛ ليست بعبارةٍ أخرى بيانية أو بلاغية ـ وإنما هي بدئيّة، تَنْبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعريّ. وقوّة الصّورة وغناها إنما هما في نوعية

العلاقات التي تخلقها أو تكشف عنها، بين هذين العالمين ـ والتي تتركها، مع ذلك، عصيّةً على التقاطها عقليًّا، أي عصية على التدجين والتّكييف مع المحسوسِ الواقعيّ. فهي واقعيّة من حيث أنّها تكشف عن الأصليّ، الجوهريّ، لكنها في الوقت نفسه، تفلتُ من الواقع الملموس، من حيث أنها تشير إلى ما يتجاوَزُه. وهي، في ذلك، ليست وَصْفاً، بل هي ضَوءٌ يخترقُ ويكشف؛ إنّها اتّجاهٌ نحو المجهول. وبهذا المعنى، تولّد صَدْمةً، وتستدعي حساسية جديدة. وهذا يقودنا إلى أن ندركَ كيف أنّ الشعرَ في التجربة الصّوفية، لم يعد أدباً بالمعنى المصطلح عليه؛ وإنما أصبحَ تساؤلاً حول جوهر الإنسان والوجود، ورغبةً في تغيير صُورةِ العالم؛ إنه، باختصار، إعادةُ صِياغةٍ للإنسان وللوجود. الصّورةُ هنا تَصْييرٌ ـ أي تجاوزٌ وتغيير.

يقودنا هذا كذلك، على صعيد التعبير، إلى أن الحُلَم والرؤيا والشّطح والجنونَ، إنّما هي، في التجربة الشعرية الصوفيّة، وسائلُ ـ لغاتٌ أخرى تتبطنّها اللّغة، من أجل كشفٍ للإنسان والوجود، أعمقَ وأغنى وأشمل. وهذه كلّها تشكّل، بوصفها وسائل اكتشاف، طريقةَ إدراكٍ لحقائق لا يمكن إدراكها بالمنطق، أو العَقْل. فهذا يُدرك المحسوس وحده، أو المجرّد وحده، ولهذا كانت الصّور النّاشئة عنه، صوراً باردة لأنها تفصل بين المرئيّ واللاّمرئيّ، بينما صور المجاز الصوفي توحّد بين المحسوس والمجرّد، الظاهر والباطن، المعلوم والمجهول. والصّورةُ في المجاز الصوفيّ ليست جزءاً معزولاً في جملة أو تعبيرٍ ما، ولا تنشأ عن الرغبة في التزيين أو الإقناع والتحريض، مما يبقينا في سطح الواقع، وإنما هي جزءٌ عضويٌ من كلٍّ أكبر: إنها أشخاصٌ، وأماكن، وموضوعات، وأحداث، وأفعالٌ. إنها تصلنا

بالرّمز وبالأسطورة، ذلك أنها ناشئة من هذا الجدل الصّاعد الهابط معاً، بين الله والإنسان، بين الواقع غير المرئيّ، والواقع المرئيّ. وهي لذلك مشحونة، بالحلم، وبعناصر لا عقليّة كالسّحر، والهذيان، والجنون، والشّطح، والانخطاف.

اللاّمرئيّ، الغيبُ هو، في التجربة الصوفية، الأكثر عمقاً، لأنه هو الأَصْل. ولهذا فإنّ الوقوف عند المرئيّ ليس إلاّ وقوفاً عند السّطح والقشرة. وليست النفس سَطْحاً، وإنما هي امتدادٌ بلا نهاية، في العُمْقِ وفي الأفق معاً. وقيمة التّعبير هي في مدى كشفه عن هذا الامتداد، وعلاقاتهِ ـ في مدى كشفه عن بُعْد اللاّنهاية، في الإنسان والعالم.

هذه الحركة الدائمة من اكتشاف ما لاينتهي تتضمّن هدماً مستمرّاً للأشكال، أوهي لا تَستقرّ في شكلٍ. ذلك أن الشكل، في هذه الحركة، كالصّورة، ابتكارٌ مَحْض لا يُصنَع ولا يؤخذ. ليس لباساً، أو غلافاً أو إناءً: إنه فضاء. إنه حركةُ أفكارِنا، ونظامُها. إنّه بنية العلاقات القائمة بين الكلمات. والخلاصةُ أَنّ الظاهرَ، في المجاز، ليس هو الذي يتكلّم، بل الباطن، وليست الصّورة هي التي تكتب، بل المعنى. والصّوفيّ آخَرُ في المجاز، آخرُ موضوعيٌّ، لحظةَ هو ذاتيّ. ولذلك ليس هو الذي ينطق بالمعنى ويكتبه في صورة، بل المعنى هو الذي ينطقُه ويكتبُه. ليس هو الذي يفكر ويكتب، بل هو المفكَّرُ به، والمكتوبُ: «on me pense»، سيقول رامبو، فيما بعد.

ـ ١٥ ـ

يخلق الصوفيّ، بقوة المجاز ولغته، عالَمه «المثاليّ»، وهو عالَمٌ يُحسّ

ويدرك، بالتخيّل، وهو يُعاش بوصفه عالم أحداثٍ خاصّة بالتاريخ الداخليّ. هذه العلاقة بين الداخل والخارج، الباطن والظّاهر، هي مصدر رؤيا الأحداث الداخليّة، الأكثر عمقاً، وهي علاقة أشبه بمرآةٍ ذات وجهين. وهذه علاقة تماهٍ بين المحسوس واللاّمحسوس، بحيث لا يعود الخارج ذو البعد الواحد المرجع الوحيد لتموضع الحدث النفسي ـ الرّوحي. هذه العلاقة تصبح الماهية نفسها للخيال الخلاّق، لدى الصوفيّة.

هكذا في الخيال الخَلاّق، وهو المكان المُتبادَل، مكان التقاطع بين المحسوس واللاّمحسوس، يُختَصر العالم الأكبر، أي الكون كلّه في العالم الأصغر ـ الإنسان.

الخيال الخلاّقُ **يُشَفِّفُ الجسمَ**، بحيث يصبح هو نفسه ذلك العالم «الآخر» الذي تبلغه المعرفة الصوفيّة. يصبح الجسمُ **عنصراً لتوليد البنية الخياليّة للمكان، وبعداً صوفيًّا وغنائيًّا** للداخل الذي ينعكس على المكان الخارجيّ، **مُعيداً تكوينه على صورته الخاصّة**. والشعر، بهذا المعنى، هو البعد **التخيليّ** الذي يعيد تكوين العالم الخارجي على صورة خالقه ـ الداخلية.

يطوّر المتصوّف **العالَم الأكبرَ** في جسمه الذي هو العالم الأصغر ـ، بحيث يعيش جسمَه، وقَدْ شَفّ، بفعل الخيال الخلاّق، بوصفه **الحَقْلَ الأصليَّ ـ البَدْئيَّ**، للممكن.

العالم الأصغر (الجسم) معيشاً **كخُطاطَة تصوّر**، يصبح قَبْليَّة المكان، الكون. ويحتفظ الكونُ برابطٍ حميم مع المكان الخيالي للجسم الشفاف.

والجسمُ، مَعيشاً، كأساسٍ وأَصْل، يجمع في شكله المجازي المثالَ والواقع. فالإنسانُ هو وحدةُ المثالِ والواقع. وهكذا يكون الجسم بوصفه حَقْلَ الممكن مكاناً لتحوّلات المحسوس.

هذا **الانعكاس** من الداخل الى الخارج هو نفسه **انتقال** المعرفة الحضورية: في هذه المعرفة التي هي وليدة الإدراك الخيالي تتكشّف «أسرار» الكون، وهي كشوف معرفيّة لا تقدر المعارف الوضعيّة أن تصل إليها.

لا يعود عالم المثال، بالنسبة إلى الصوفيّ، عالماً خياليًّا أو توهميًّا، وإنما يتجلّى، كما هو في حقيقته، بوصفه عالماً واقعيًّا راسخاً في قلب عالم الظواهر. ففي عالم المثال يتجسّد الروحيّ، ويتروحَنُ الجسديّ - مِمّا لا يُرى إلا بعين الخيال. هنا يكون الصوفيّ «ذاتيتّه» و«غيريته» في آنٍ. تَمّحي التناقضات. يصبح العالم المحسوس حضوراً للواحد. يتلاقى الحقيقيّ والمجازيّ ويتوحّدان في الأشكال الخيالية التي تفصح عن الأحداث الداخلية. وتنبع شعرية الكتابة الصوفية من هذه الوحدانية الصوفية، وتصبح هي نفسها اللغة الإيروسية المحوَّلَة: «كلّ نبضةٍ فيّ تحمل أثر الحبيب، وبكلّ جُزيء في جسمي يتكلّم الحبيب (جلال الدين الرومي). هكذا يعاش العالم وكل ما هو موجود كتجليات للواحد. لا وجود خارج الواحد. داخل هذه الوحدانية، لا يتنافى التَّحايُث مع التعالي. وفي هذا نفهم زوال التناقضات أو «النقطة العليا» في السوريالية.

هذه المعرفة متحرّرة كليًّا من **الجاهز**، ولا تخضع لمعيارٍ عقلانيّ يحدّدها مسبّقاً. الإدراك الخيالي - العرفانيّ هو إدراك للأشياء في

كلّيتها، وفي أشكالها البدئية ـ الأصليّة. إنه المكانُ الذي تنشأ فيه معرفة ما لا يُوصف، وقولُ ما لا ينقال. وهو إذن أوسع من الإدراك الوضعي. فهذا سجين الحدود الزمنية الرياضية والمكانيّة الكميّة، ولا يتيح لنا إلاّ معرفة جزئية وسطحية للأشياء.

في الخيال الخلاّق، إذن، يتحوّل المحسوس واللاّمحسوس: الأول يصعد، والثاني يهبط. وتلك هي جدليّة اللقاء بين الحبّ الجسدي والحبّ الروحيّ، والتي يتولّد عنها الحبّ الصّوفيّ. يوصل هذا الحبّ إلى حالةٍ من **الوجود الأعلى، والوَعْي الأعلى**: يتّحد العاشق والمعشوق، في حبّ بلا حدّ. يشعر المتصوّف أنه تحرَّر: يخرجُ خارج ذاتِه، خارج الحدود الطبيعية والحسيّة. (يخرج من ذاته لكي يدخل، بشكلٍ أعمقَ وأبعد، في ذاته).

تجربة الحبّ هي إذن تجربة عرفان (الحبّ معرفة)، تكشف للمتصوّف أسرار الوجود. بالحبّ يصبح القلب العين التي بفضلها يتأمّل **الواحد** ذاته؛ وبفضلها كذلك يصبح الفكر نوراً يضيء مجال الرؤية الداخلية. فالحبّ هو أيضاً، كالمعرفة، نقطة انطلاق للتجربة، ووسيلتها وغايتها.

وهكذا نرى أنّ النّشوة التي يُولّدها دين الحبّ في نفس المتصوّف نوعٌ من الشّعور أو الوعي الكونيّ؛ وهو وعيٌ يولّد إشراقاً بأنّ الإنسان يحيا في مستوىً آخر من الوجود (وحدة الوجود)، بحيث يبدو أنه عضوٌ في مجتمع إنسانيّ من نوع آخر. يضاف إلى هذا حالة من النشوة الأخلاقية والعلوّ ومن الفَرح، والسُّكْر، ـ حالة لا توصف. ويقترن هذا كلّه بحدس الدّيمومة والخلود.

الصّـوفيـة هي، في هـذا المستـوى، «دين الحبّ»، كـما يقـول ابن عربي. وهي، بوصفها كذلك تغيّر معنى الهويّة.

- ١٦ -

الهوية، بحسب المقول الثقافي السائد، كينونةٌ مغلقـة، وليس الآخَرُ موجوداً، بالنسبة اليها، الا بقدر ما يتخلى عن هـويته ويتحـول إليها ـ ينصهـر في إنّيتها. فهي أما أنها تقرّب الآخـر لتتماهى معـه، وأمـا انها تنبذه لكي تنفصل عنه. وهذا مما يجعل الكون مستودعـاً لركـام التنابـذ والتنافي، فيخلق على المستوى الانساني كونيةً زائفة، كونية سيّد وعبد، نـابذ ومنبـوذ، ويخلق على المستـوى التـاريخي كـونيـة استغـلال وتقنيـة استهـلاكية، وعـلى المستوى الحضـاري كـونيـة تمـاثليّـة تلغي الحـريـة والإبداعية.

لكي نخرج إلى الكون حقاً، يجب أن نخرج من هـذه الهويـة. ولا أجد ما يضيئنا في هذا الخروج أعمق من التجربة الصوفية.

الهوية، بحسب هذه التجربة، تفتّح مستمـر. الذات حـركة دائمـة في اتجـاه الآخـر. ولكي تبلغ الـذّاتُ الآخـر، لا بـد من أن تتجـاوز نفسها. أو لنقل: لا تسافر الذات في اتجاه كينونتها العميقة إلا بقدر ما تسـافر في اتجـاه الآخـر وكينـونتـه العميقـة، ففي الآخـر تجـد الـذات حضورها الأكمل. الأنا هي، على نحو مفارق، اللاّ أنا. والهويـة، في هذا المنظور، هي كمثل الحب ـ تُخْلَقُ باستمرار. هكذا يقـول الصوفي وهـو، في ذروة شعوره بـذاته، أنـا لا أنا. وهـو ما يعيـده رامبو، عـلى طريقته: أنا هي آخر. بتعبير آخر، كأنّ الصوفيّ ورامبو يقولان بلسـان

شخصٍ واحد: أكونُ، أحيا، أفكّر - إذن أنا آخر، أنا لاأنا.

- ١٧ -

تعلّمنا التجربة الصوفية أن تعبير الذات عن الحقيقة أو ما نظنّه انه الحقيقة، لا يستنفدها، بل انه لا يقولها، وإنما يشير اليها، أو يرمز. فالحقيقة ليست في ما يُقال، في ما يمكن قوله، وإنما هي في ما لا يُقال، في ما يتعذّر قوله. انها في الغامض، الخفي، اللامتناهي. والتجربة الصوفية في هذا، استمرارٌ لتقليد معرفيّ عريق يرى أن الانسان لا يقدر، لحسن حظه، أن يعرف السرّ، سر الانسان والكون، بدءاً من جلقامش الذي «رأى كل شيء» فرأى أن الحقيقة ليست في ما رآه وعرفه، بل في ما لم يقدر أن يراه ويعرفه، مروراً بالتقليد الهرمسيّ وتقاليد أيلوزيس.

ربما كان هذا مما دفع بالتجربة الصوفية الى ممارسة الأقاصي - الى العمل على تحويل الجسد نفسه إلى مَدٍّ حركيّ، بأن أبطلت فعل الحواس، إضافةً إلى إبطال عمل العقل، وذلك من أجل أن تبلغ المجهول - اللاّمتناهي. وهذا مما سيأخذ به رامبو والسورياليون بعده. هكذا يصبح الجسد كيانَ انخطافٍ واشراق، وتشفّ المادة، وتزول الحواجز بين الانسان والمجهول أو «الحياة الحقيقية الغائبة».

وعبر العلاقة مع هذا المجهول اللاّمرئي، تبدو اللغة والحياة، الذات والآخر، مجازاً وجدلاً مجازيًّا. وهكذا تكون الأنا هي الآخر، ولا تعود الذات الفردية هي التي تتكلم، بل الذات الكبرى، الكونية، الكامنة فيها. واذن، لا ذاتية في هذه اللحظة الابداعية الكبرى، بل

الـذات هي نفسها المـوضـوع ـ من حيث أنها الآخـر والكـون، أو من حيث أن «العالم الأكبر ينطوي فيها».

أن نسمـي، أن نكـتب في مـسـتـوى الـكـون، هـو أن نسـتقصي الجوهري، المضيء، القـريبَ جدّاً، البعيـد جدًّا، ذلـك الذي أسميـه الغيب المحايث، «العالم الأكبر».

هذا العالم ليس تجريداً، ولا انفصالاً. إنه هنا والآن، مجسَّداً في مـا سمّاه باسكال: «القصبة المفكّـرة» ـ الإنسان. وليس الكـونيّ العامّ فيـه إلاّ الذاتيّ الخاصّ، مَعيشاً في امتلائـه وخصوصيّتـه. والكون، في هـذا المنـظور، هو هـذه الكُرَة ـ القبّـة الجـامعـة التي تتعـانَقُ فيهـا فَـرادات الإبداع.

هوامش «البعد الجمالي»

(١) ابن عربي، فتوحات: ١٥٢/١.
(٢) المصدر نفسه: ١٥٢/١.
(٣) المصدر نفسه: ١٥٢/١.
(٤) مجموع الرسائل، كتاب الياء، ص ٧ ـ ٨ ـ ١١، ١٣: نقرأ في بعض المناجيات لابن عربي نفسه (مجموع الرسائل، كتاب الياء، ص ١٣) قوله: «يا هو لما غيبتنا عنا صرنا منا في غيب. . . فطلبنا التأييد فأيدت، وطلبنا الامداد فأمددت، وطلبنا المعرفة بالدخول الى ذلك فعرّفت، فنهضنا في بحر لا ساحل له، في الفلك المحمدي، فحرنا وطلبنا الاقالة، فاذا بالهو ينادي يا عبادي طلبتم مني مقاماً لا يراني فيه غيري. كنت في العماء (في الأصل العمى) ولا شيء معي، وأنا كما كنت لا شيء معي بوجودك، وهذا البحر الذي أنت فيه هو العماء الذي أنت فيه، فإن قطعت عماك وصلت الى عماي، وعماك لا تقطعه أبداً، ولا تصل اليّ، فأنت في عماك ليس معك شيء. وهذا العماء هو الهو الذي لك، فإن الصورة اقتضت لك ما أنت فيه، فقلت، يا هو الهو ما أصنع في الهو؟ قال غَرِّقْ نفسك فيه. . .».

المختلف المؤتلف

وَارِني عن اسْمي، وإلا رأيتَه ولم ترني.

النفّري

لِكلّ اسْمٍ أسماء.

النفّري

- ١ -

تمثل التجربة الصوفية، فكراً وكتابة، انقلاباً معرفياً في تاريخ الفكر العربي ـ الإسلامي، سواءٌ نظر اليها بوصفها «تديّناً» أو بوصفها هرطقةً. ولم يهدف هذا البحث الى الخوض في نشأة هذه التجربة وأصولها، والشروط الاجتماعية الاقتصادية السياسية التي أحاطت بها ـ مما تحفل به كتب كثيرة، وإنما هدف الى التأمُل فيها انطلاقاً من نصوصها. لم يهدف، بعبارةٍ ثانية، إلى دراستها بوصفها حَدَثاً، بل بوصفها فَنًّا.

- ٢ -

من يقرّر المعنى الصحيح الذي ينطوي عليه النصّ القرآني؟ هذا هو المدار الأَساسُ من مدارات الخلاف أو الصّراع بين التجربة الذاتية،

والمؤسسة الموضوعية، بين الصوفيّ والفقيه. والنصّ نفسه هو مكانُ الصراع.

تجاوَزَ الصوفيّ، قراءةً وتأويلاً، ظاهرَ النصّ إلى باطنه. وبما أن الشّريعة قائمةٌ على الظاهر، فقد تجاوزها هي أيضاً إلى الحقيقة. هكذا أوّل الصوفي النّصَّ القرآني بحيثُ خلق منه فضاءً يتّسع لفضاء تجربته، كاشِفاً عبر ذلك عن حركيّةِ هذا النصّ وغِناه الداخلي.

غير أنّ هذا التأويل يزلزل الظّاهر النصيّ، مما يؤدي الى زلزلة الفكر القائم عليه ـ فقهاً وشَرْعاً. وفي زلزلة هذا الفكر ما يُزلزل السلطة التي تستند إليه.

في هذا التّمَفْصُل بين الفقهيّ الشّرعي من جهة، والسّلطويّ السياسيّ من جهةٍ ثانية، ما دفع أهلَ الظاهر إلى أن يفكّروا ويعملوا كأنّهم يملكون النصّ القرآني، نَصَّ الوحي، ملكَ استئثارٍ واحْتكارٍ ـ بحجّة الحفاظ على الدين. وهذه ليست في الواقع إلا حجّةً للحفاظ على السّلطة القائمة ـ وعلى ثقافتها. بدءاً من ذلك أخذوا يرون في كلّ من لا يشاركهم طريقتَهم في فهم النصّ، ويشاركهم الرأي، خارجاً عليهم، عاملاً على أن يسلبَهم تلك المِلكيّة. إذن، لِتُحلَّ عليه اللعنة، ولْيُوصَفْ بأنّه مبتدع وضال وزنديق وكافر. وهذا مما حوّل المجتمع العربي الاسلامي، إلى مجتمع نَبْذٍ وعَزْل وإقصاء، مجتمع نَفْي وقَتْل. وسوَّغ أهلُ الظّاهر هذا كلَّه بالنص القرآني نفسه. وهكذا حوّلوا هذا النصّ من كونه ميداناً للتنافس على استقصائه والكشف عن أبعاده الفكرية، إلى جعله ميداناً للتنافس على السّلطة. والحق أنّ أهل الظاهر لم يقتلوا في ذلك أعداءَهم وحدهم، وإنما قتلوا النصَّ ذاته ـ

من حيث أنهم حصَروه في كـونه شرْعـاً يَخْضع في تفسـيره وتطبيقـه إلى «العقل» السائد.

- ٣ -

التّجربة الصوفية، بوصفها «بدعةً»، معيارٌ يكشف عن طبيعة الفكر الـديني المؤسّسي ومستواه. وهي تتيـح للباحث أن يقـرأ الشّكل الـذي حـدّد به المجتمـع العربي ـ الإسـلامي نفسَه، وأن يـدرس كيفيّةَ نفيـه الآخـر، ضمنَه. تتيـح كذلـك التـأمـل في حـركيّـةالبـدعـة، ودورِهـا التغيـيري، داخلَ نـظَام سائـدٍ مستقرّ. غـير أن هذا يخـرج عن اطـار بحثنا، وأرجو أن يتصـدى له بـاحثون آخـرون. لهذا اكتفيت بـدراسة هذه التجربة، بوصفها بدعةً كتابية، كما أشرت. وهـذا مما أتـاحَ لي أن أنظر عبر أفقها الى التجربـة الكتابيـة السوريـالية التي كـانت هي أيضاً بدعة في مسار الكتابة الغربية.

- ٤ -

التجربة الصوفية بوصفها «بِدْعةً كتابيّة» تتجاوز الأطر الدينية بالمعنى الحَـرْفي أو المؤسّسي. إنها تجربـة في الكشف عن الباطن ـ الغيب، وفي التعبير عنه. إنها بحثٌ عن الحقيقة الكامنـة في ذلك البـاطن ـ الغيب، والتي هي من طورٍ يتجاوز الشريعة ويتجاوز العقل الفقهي أو الشّرعي المؤسَّس على الظاهـر. الشريعة متنـاهيةٌ لأنها تـرتبط بالعـالم، والحقيقة لا متناهِيةٌ لأنها ترتبط بغيب الألوهة ـ غيب الكون.

وهذه «الحقيقة» بوصفها لا متناهية، عصيّة على التعبـير، أو لا يُعبَّرُ

عنها إلا رمزاً وإشارةً وإيماءً. ومن هنا يبدو الكون في الكتابة الصوفية كمثل بيت تسكنه الرّموز والإشارات والتّلويحات: بيت كلّ شيء فيه قَبسٌ من «الحقيقة» ـ الغيب الذي لا يتناهى.

ومع أنّ الصوفي يكتب باللغة نفسها التي يكتب بها النّاس جميعاً، فهو شأن الشاعر يستخدمها بطريقة مختلفة، ويجعلها تقول شيئاً آخر مختلفاً. انه يضع الكلمات في فضاءٍ لم تعهده، ومن هنا يخلق بها جمالاً غير معهود.

ـ ٥ ـ

لكن، ما العلاقة بين التجربة الصوفية والتجربة السوريالية؟ كيف تمكن المقارنة بينهما؟ وما الأسس التي تعطي لهذه المقارنة المشروعية الفكرية أو الثقافية؟

ينبغي أن أشير، أولاً، في محاولة الاجابة عن هذه التساؤلات الى أنني انظر الى التجربة الصوفية بوصفها مساراً فكرياً ـ روحياً، وليس بوصفها معتقداً دينياً. بدءاً من ذلك، يمكن القول إن للتجربة الصوفية أهمية فريدة، بالنسبة الى الإنسان المسكون بهاجس التحرّر من عالم مادي يشعر أنه يقيده. ذلك أنها تجربة تصله بذاته العميقة وبما يتجاوز الواقع الذي يحجبه عن هذه الذات. والتجربة السّوريالية موازية هنا للتجربة الصوفية: فهي تخلّص الانسان من اغترابه أو من غيابه، في هذا الواقع. وهي تبدو، في هذا المستوى، كأنها نوع من التصوّف. خصوصاً أنها ممارَسةٌ للغة متميزةٍ تؤسس مجالاتٍ ودلالاتٍ ومناخاً تتشابه جميعاً مع ما تؤسّسه التجربة الصوفية. انها تجربة تتجاوز بها

الطرق المألوفة في مقاربة الواقع، وتدلنا على ما هو أبعد وأغنى. انها، بعبارة ثانية، تخرِّب هذا الخراب العائِق المتمثّل في الواقع الأليف. وهي في ذلك قوّةُ رفضٍ لما هو سائد وقوّةُ دفع في اتجاه الأفضل والأجمل. وكما أن لغة التجربة الصوفية تعيد النظر تجاوزياً في لغة السائد الشرعي (الظاهر) تأسيساً للغة الأصل (الباطن)، فإن التجربة السوريالية تعيد النظر تجاوزيًّا، في لغة السائد (الثبات، التقليد)، تأسيساً للغة الأصل (التحوّل، الابداع). المتعالي، الباطن، الغيب، ما لا يُرَى، ما لا يُسمّى: أبْعادٌ صوفية، يقابلها في التجربة السوريالية: ما وراء الواقع، اللاّوعي، المجهول الذي لا يُدرك تماماً، والذي كلّما انكشف منه شيء بدا كأنه يدفعنا إلى مزيد من الكشف. وكما تتجاوز التجربة الصوفية النّظامَ الثقافي الديني المؤسسي، تتجاوز التجربة السوريالية، هي كذلك، النظام الثقافي الاجتماعي المؤسّسي السائد. وكما أن المتصوف يحيا ويرى بدءاً من حياته هذه، فإن السوريالي هو أيضاً يقيم رؤيته على تجربته الحياتية. الحالة الأولى يعيشها الصوفي انخطافاً، والحالة الثانية يعيشها السوريالي إشراقاً ـ ولهذه الكلمة الثانية مدلولُ الكلمة الأولى، نفسه. المتصوف مسكونٌ بالغيب، والسوريالي مسكون بالمجهول: الكشف هو في أساس الغاية من تجربة كلّ منهما. وكلاهما يريد من هذا الكشف أن يذهب الى الأقاصي. وتلبي حركة الذهاب إلى الأقاصي الرغبة أو الحاجة الى تغيير طرق الرؤية السائدة، وطرق المعرفة. ومن أجل ذلك تخلق صوراً غير عادية ينفر منها القارىء العادي بالنسبة الى السوريالية، ولا يقبلها الشرع بالنسبة الى الصوفية. تسمى في الحالة الأولى هَذَيَاناً أو لاوعياً، وتسمى في الحالة الثانية شَطْحاً. هنا وهناك، لَا عَقْلانيةٌ ناتجة عن

طبيعة التجربة التي يعيشها كل من المتصوف والسوريالي والتي يتعذر التعبير عنها عقليًّا. ذلك أنها من طورٍ وراء طور العقل، كما يعبّر الصوفي. والغاية كذلك من هذه التجربة هي تحرير الوعي مما يقيده في الحياة العادية، تطلّعاً نحو الحياة الأخرى «الغائبة».

كلّ شاعر حقيقي هو، في هذا المستوى، صوفيٌّ أو سوريالي: يتوق الى عالمٍ وراء العالم الأليف، واعياً أن ذلك لا يتمّ له الا بشرطين: الأول هو التخلص كلياً من المناخات الشعرية التي تأسّست اجتماعيًّا، من أجل أن يكون نقيًّا في ذاته، وفي لغته، والثاني هو الانسياق وفقاً لهذا النقاء، في مجهول اللغة ومجهولِ العالم. هكذا ترينا القصيدة ما لا نراه. ولا يعني ذلك أنها غير واقعية ـ بل يعني أنها تقدّم واقعاً من مستوى آخر: لا ترتبط بالواقع المرئي، بل تتطابَقُ معه بشكلٍ ما. وهذا الواقع الذي تكشف عنه أكثرُ واقعيّةً من الواقع المرئي المباشر ـ لانها، عبر ظاهره المستنفَد، تُفصح عن باطنه غير المعروف. وهنا تكمن فاعلّية القصيدة في التأثير ـ أي في تغيير طرقنا المألوفة، في المعرفة وفي الحياة.

وتنطلق السوريالية، شأنَ الصوفية، من رفض محدودية الوضع الانساني، لذلك تحيا في الحلم وعالم اللاّوعي، مشوّشةً الحواسَّ، معبرة عن ذلك بما سمته الكتابة الآلية ـ أي الكتابة التي أمَّحت فيها رقابَةُ العقل أو الوعي. وهي تجريبية تُحاول أن تَتخطّى العادة الى البكارة واللاّعادية، وأن تتجاوز تناقضات الفكر والحياة ـ عبر تغيير الحياة والانسان. وتبقى السوريالية، مع ذلك، موقفاً «خارجيًّا» ـ قياساً الى الصوفية، أي تبقى نوعاً من الوعي الباحث، أما الصوفية فموقف

«فَنائيّ». انها كما يعبر البسطامي: «انسلاخٌ من النَّفْس» ـ ومن كلّ ما هو «خارجيّ».

ولا تهدف السوريالية، شأن الصوفية، الى أن تنظّر للكتابة وحسب، وإنما تهدف الى أبعد من ذلك، الى توسيع مجال الكتابة والعمل، الى تحرير القوى اللاّشعورية المكبوتة أو المجهولة في الإنسان، والى أن تعيد للانسان كل ما هو ملك له ـ كلّ ما يُمكن أن يفكر به، أو يحلم به.

ومن هنا يجيء قولها بقدرة الشعر على تغيير الانسان، وقدرته على الكشف، وبأن الانسان هو المبدأ الوحيد للحقيقة وللحكم، وبأن الكون نوع من التجربة، كأنه رغبة ذاتية.

هكذا نفهم كيف أن الشعر، بحسب السوريالية، يخلّص الانسان من المحدودية التقنية، ويكشف عن أنّ للشيء الواحد معانيَ متعددة ومتباينة، مما يظهر هشاشة المنظور الوضعي، وفَقْرَ الرؤية المادية للعالم. نفهم كذلك كيف تعمل السوريالية، شأنَ الصوفية، على توسيع حدود الوعي وحدود المعرفة، فتؤالف الأولى مؤالفةً جديدة بين قوى اليقظة وقوى الحلم، وتؤالف الثانية مؤالفة جديدة بين قوى الظاهر وقوى الباطن.

- ٦ -

تفترض هذه المؤالفة رفض المؤسسة الفقهية الشرعية وقيمها، كما هي الحال بالنسبة الى الصوفية، وتفترض رفض المؤسّسة الدينية ـ الاجتماعية وقيمها، كما هي الحال بالنسبة الى السوريالية.

وليس هذا الرفض، في الحالين، الا مقدّمة للبحث عن «النقطة العليا»، نقطة «الاتحاد ـ الوحدة»، وهي «نقطة» لا مكان لها، أعني لا تُحدَّد في المكان، وتفلت من الإدراك العادي. انها «نقطة» البداية/ النهاية، الأصل/ العودة، الظهور/ البطون. انها في جغرافية الخيال، ولا تُدْرَكُ الا بالخيال.

الوصول الى هذه النقطة هو، بالنسبة الى الصوفية والسوريالية، وصولٌ الى الأصول، وتحقيقٌ لوحدة الكائن. ويتم هذا الوصول عبر تحويل الطاقات النّفسية ـ الحسية في السيطرة عليها، بشكلٍ أو آخر، حيث تتجلى الطاقة المخيّلة. يصبح الجسد هنا ليِّناً يتمتّع بطاقاتٍ خارقة، وفضاءٍ غير محدود، حيث يرى الانسان عِبْرَ جسده، نفسَه ويعيها بوصفه «عالَماً أصغر» ينطوي فيه «العالم الأكبر». الغيب، بدءاً من ذلك، هو «قلبه»، والكون جسده. انه الانسان «الكامل» الذي يحمل رسالة كونية.

الإنسان، بدئيًّا، غريب منفي يعيش بعيداً عن هذه النقطة. حياته الحقيقية غائبة. الوصول الى هذه النقطة حضور معرفيّ ووجوديٌّ، وتجاوز للنفي. الكتابة الصوفية، شأن الكتابة السوريالية، هي رواية الخروج من المنفى، والوصول الى هذه النقطة.

لنقل، هنا بتعبيرٍ آخر: الوصولُ الى هذه النقطة هو، بالنسبة الى الصوفي، خروجٌ من «الغربة الغربيّة» ـ كما يعبّر السهروردي، وهو، بالنسبة الى السوريالي، خروجٌ من التقنية والقيم التدينية، ـ تلك «الغربة الغَرْبيّة» الأخرى.

توضح لنا كلٌّ من التجربتين الصوفية والسوريالية، كيف أن حياة

الإنسان مغامَرةُ سَفرٍ بين حياته الزائفة الحاضرة، وحياته الحقيقية الغائبة. وهي مغامَرةٌ تمرّ في مرحلتين: وَعي المنفى الداخلي ـ الأنا المغترب، من جهة، والهبوط في النفس، في أعماق الذات، من جهة ثانية.

و «الغُرْبة الغربيّة» للسهروردي خيرُ ما يضيء هذه المغامرة. فهي تتم بين طرفين: المنفى، خارج «النقطة»، وهي بالنسبة الى السهروردي «الشرق» ـ عالم الضوء، والأسر في «الغرب» ـ عالم الظلام. وتمر في ثلاث مراحل: الأولى، هي السقوط في الأَسْر ـ حيث السلاسل والسجون العميقة بلا حَدّ، والظلمات التي يتراكم بعضها فوق بعض، وهذا ما يقابل، عند السوريالي، الحياة العادية ـ اليومية، حياة التقنية والدّين وتقاليدهما، والثانية الهرب في اتجاه «الشرق» أي «النقطة العليا»، والثالثة هي الوصول إلى «نبع الحياة» ـ «وحدة الوجود»/ «النقطة العليا».

يبحث الصوفي عن ذاته، وليس «نبع الحياة» إلا ذاته الحقيقية. انه الذات الواعية، الكاملة. وتحقيق هذه الذات العليا مشروط بتحويل «الأنا»، الجزء المغترب في الذات، والذي يعاش بوصفه «غريباً». وفي نهاية الرحيل تنتهي «الغربة»، ويصبح الصوفي واحداً، إنساناً كاملاً. وهنا تتم الوحدة ـ وحدة التماهي، بين هذا الإنسان الكامل، والوجود الأحد: الذات (الأنا) تصبح الهُو: أي الله.

لا وصول الى «الشرق»، «النقطة العليا» إلا عبر العذاب في «الغرب». فالبحث عن «الشّرق» (الحياة الحقيقية الغائبة) هو نوعٌ من

التنقيب والحَفْر في أعماق الذات، حيث يتم تجاوز الأنـا، والاغتراب في العالم الخارجي، والتماهي مع الذات، ومعرفتها.

هكذا تكتمل ثورة اونطولوجية داخـل الذات. انها «ثـورة القلب»، ثورة الكشف عن الغيب، المحجوب. انها ثورة «الوحدة».

قلت: الكتـابة السـوريالـيـة، شأن الكتـابـة الصـوفـيـة، هي روايـة الخـروج من المنفى، في اتجاه «النّقـطة العليا». تتحقق هـذه الكتابـة، صوفياً، بالشّطح، وسورياليـاً بالكتـابة الآليـة. وتتميز هـذه الكتابـة، أساسياً، بغيـاب الرقـابة غيـاباً كليـاً، سواء كـانت عقلية أو جمـالية أو أخلاقية أو دينيـة أو سياسيـة ـ اجتماعيـة. وتتميز، تبعـاً لذلـك بكونها تفجيراً للعالم الداخلي الذي تكبته هذه الرقابة بـأنواعهـا جميعاً، وبـأنها تقول كلَّ مـا لا يُقال، وكـلّ ما لا يَنْقـال. وهي من أجل ذلـك، ترجّ الكـلامَ ونظامَ الكـلام. إنها اكتشاف الـلاّنهاية في داخـل الانسان، في طاقاتِـه، مما يؤدّي الى انقـلابٍ في نظام الكـلام وفي نظام الـواقع عـلى السواء.

لا تعود الكتابة وسيلةً، وانما تصبح فعّاليَة الكيان الإنسـاني، وتجليه الكلاميّ. تُصبح الكتـابة امتـداداً للكيان ـ روحـاً وجسداً. وفي هـذه الحـالة، يمكن أن نقـول: الكتابـة هي نفسُها الشّيء. والسؤال حـولها ليس: الى أية درجة هي جميلة فنّيًا، بل هو، بالأحـرى: الى أية درجـة هي مشحونَةٌ بالمعنى والدلالـة، وبالكشف. انها كتـابَةٌ تـولّد الأسئلة لا حـول الأدبيّة، بـل حول المعنى ـ معنى الـوجـود والانسـان. وهي إذن كتـابةٌ تكشف عن العـالم الخفي في الإنسـان، عن جنـون الإنسـان في محاولات اتصاله بهذا العـالم، وعن هذيـاناتـه وهلوساتـه، عن ضياعـه

وتيهه. كتابة ـ نوع من السير في أرض غامضة، نحو أخرى مجهولة. كتابة في مستوى الانسان، بوصفه كلاً. وليست في مستوى نظرّية جمالية ما، أو مستوى العقل وحده، أو الشعور والعاطفة وحدهما.

إنها كتابة ـ بحث عن المعرفة وطريق الخلاص. انها مأخوذة بكل ما يجعل الانسان يسمو فوق نفسه، أو يقذف به خارج نفسه.

انها، أوّلاً، خلاصٌ من القيود التي تفرضها رقابة المجتمع، أو التي يفرضها العالم الواقعي الحسي، والمحرم، وكل من يقمع ويمنع ـ من أجل عناق الحرية وعيشها.

كتابة تنتقل بين الواقع والحلم على جسر الرغبة.

يمكن ختاماً، أن نطرح سؤالاً حول العلاقة بين العلم، من جهة، والصوفية والسوريالية من جهة ثانية، غير أنه سيكون سؤالاً لإثارة الموضوع، لا للخوض فيه ـ فذلك خارج عن نطاق غرضنا.

ويبدو لي أن السوريالية كمثل الصوفية تقوم بما لا يقدر العلم أن يقوم به. لا تتعارض معه، بالضرورة، وإنما تنقذ عجزه وتعوّض عنه ـ كأنها في ذلك، علم آخر مستقل.

ثم إن كلاًّ من الصوفية والسوريالية ليست اكتشافاً لأشياء جمالٍ جديد، بِقَدْر ما هي اكتشافٌ لأسرارٍ جديدة في الإنسان والكون. وهما، من هذه الناحية، تنتميان الى العلم.

لقد نشأت الصوفية في مرحلة ازدهار للعلوم النقلية والعقلية في المجتمع العربي، شأن السوريالية التي نشأت في عصر الثورة العلمية الكبرى في الغرب ـ الفيزيائية والرياضية.

وكما أن الصوفية تفتح، في اطار التراث العربي ـ الإسلامي، آفاقاً للمعرفة والحياة، لا يفتحها العلم، فكذلك الشأن بالنسبة للسوريالية داخل الثقافة الغربية

وعلى هذا، نَصِفُ الصّوفيةَ بأنها رفضٌ جذري للتقليد النقلي والعقلي على السواء، وبأنها تُدْخل الإنسان بدءاً من ذلك، في مناطق عديدة ومتنوعة، كان هذا التقليد يحرّمها، أو يحيد عنها، أو يكبتها. والصوفية، في ذلك، معيار للكتابة الحديثة: فلا يمكن أن يُعَدّ أيّ نتاجٍ عربي، أدبيّ أو فكري كبيراً، الا بقدر ما يغوصُ في هذه المناطق.

وهذا هو نفسه ما تمثله السوريالية في النتاج الثقافي الغربي.

والنقطة الأخيرة التي أود أن أشير اليها في هذا الصدد، تتصل بالتحليل النفسي، بوصفه علماً. فقد وضع التحليل النفسي أسساً يمكن بالاستناد اليها تفسير النصوص الصوفية والسوريالية، تفسيراً دقيقاً وكاشفاً. وهو، في هذا، يضفي على الصوفية والسّوريالية مشروعية علمية، بوصفهما مصدرين معرفيين مهمين، وبوصف النتاج الذي يصدر عنهما وثيقة معرفية أساسية.

القسم الثاني

اللامرئي المرئي

(ملحق بأربعة أبحاث)

كتابة النفري أو شعرية الفكر

- ١ -

هي ذي تجربة كتابية بدءاً من القطيعة مع الواقع، ومن الصلة مع المتخيَّل ـ أو مع إمكانات الواقع. إنها تجربة تتجاوز الواقع، من أجل أن تُحسِنَ الغوص في داخله، وتُحسنَ استقصاءَ ما يُضمره.

هذه التجربة، بوصفها كذلك، تجربةُ رموزٍ وإشارات وتلويحات. النصّ هنا يقول أكثرَ مما يقول ظاهرُ كلماته، وتتَقاطع فيه أبعادٌ ودلالاتٌ تجسّدها لغة تفرض التواصل معها ذوقيًّا، أو حدسيًّا. فهذا النصّ لغةٌ لا تحمل أسرارَ المتخيَّل وحده، وانما تحمل كذلك أسرارَ الذّات.

إنه نصٌّ يمثّل قطيعةً مزدوجة: مع الكتابة الشعريّة في عصره، ومع لغة هذه الكتابة. وهو، في ذلك، غربةٌ داخل المعطى الشعري ـ الثقافي. وهو، بوصفه غربةً، يمارس نظاماً آخر للرؤية، والكتابة، وطرق التعبير والعلاقة بين اللغة والشيء أو الاسم والمسمّى، ويقلب، تبعاً لذلك، نظام القيم. هكذا يتوجّه إلينا هذا النص طالعاً من مجهولٍ يستلزم قراءته بوصفه مرجعَ ذاتِه لذاته، ويستلزم قراءَته بعين القلب، لا في أفق المعلوم، بل في أفق المجهول.

- ٢ -

الخاصيّة الأساس في نص النفّري هي خروجه من الأسماء (الدّلالات، المعاني، الصور. . الخ) التي أَضْفَتْها على الأشياء (المسمّيات) الكتابَةُ التي تقدمته. هكذا يكتب النفّري الغامضَ، وما لم يُكشف عنه، من قَبل. يُخْرِجُ الأشياءَ من ماضيها، من أسمائها السابقة، ومن طرق التعبير عنها، ويُدْخِلها في صورةٍ أخرى مُضْفِياً عليها أَسماءَ جديدة. الكتابة هنا تغيير: إنها تُجَدّد الأشياء من حيث أَنّها تجدّد صورَها وعلاقاتِها، وتجدّد اللّغة من حيث أَنها تنشيء علاقاتٍ جديدةً بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمات والأشياء.

بدئيًّا، ينظر النفّري إلى الأشياء بوصفها غيرَ مُسمّاةٍ، والى العالم بوصْفه غير مفكَّرٍ فيه. إنه يكتب عالماً لم يتعينّ ولم يتحدّد: ليست له هوية جاهزة، عالماً تبدو هويته أنّها، على العكس، في مجيءٍ دائم - أَنها، هي كذلك، لا تنتهي. الإنسان نفسه يبدو، في هذا العالم، أنّه عصيٌّ هو أيضاً على كل هوية جاهزة ومنتهية. انه متحرك كمثل هذا العالم - وهو يخلق هويته فيما يمارس الإفصاح عن هذا العالم: يبدع ذاته فيما يبدع عمله.

- ٣ -

هكذا يتجلّى كيف أَنّ نص النفّري لا يستقصي الخارج الواقعيّ لأن الكلمةَ، شعرياً، ليست أداةً (تبطل أن تكون شعرية إن كانت مجرد أداة)، ولا الخارجَ المثاليّ لأنّ الكلمة، شعريًّا، ليست استيهاماً (تبطل شعريتها ان كانت مجرد استيهام). ان هذا النصّ يستقصي الحركة التي

تتيح الانفصالَ عن مسارِ ما استنفدته الأسماء، وتتيح التّواصَل مع ما لم يُسَمَّ ـ مع الغيب. إن استقصاءه هـو تحرّكُـه الدّائم في المسـافة التي لا تنتهي والتي تفصـل أو تـظلّ تفصـل بـين الكلمات والأشيـاء. وتكمن إبداعيته في الكَشْفِ عَن العلاقات الغامضة في الكون الذي لا ينتهي ـ أي الذي لا ينتهي غموضه.

ـ ٤ ـ

فيما يمثل نَصّ النفّري قطيعة كتابية، يمثل قطيعةً ثقافية. انه نوع من إعادة النظر جذريًا في الثقافة العربية، وبخـاصة في جـوانبها الـدينية ـ الفقهية ومتضمّناتِ هذه الجوانب. إنه يؤسس لعلاقاتٍ مع المجهـول، سماءً وأرضاً، تغـاير العـلاقات التي يـرسيها التقليـد الديني ـ الفقهي. وتبعاً لذلك، يؤسّس للغة أخرى من أجل التّواصل مع هذا المجهول، غير اللغة الدينية ـ الفقهية. وطبيعي، إذن، أن يبدو هذا النصّ عنصرَ خلخلةٍ للنظام الفكري ـ الاجتماعي المرتبط قليلاً أو كثيراً بنظام الرؤية الدينية ـ الفقهيـة. وهو، في ذلـك يجسّد بعـداً آخر، كتـابيًا وفكـريًا، داخل الثَّقافة العربية.

ـ ٥ ـ

نشأت التجربة الصوفية في مناخٍ ثقافي ينهض على الإيمان بأن هنـاك حقيقة واحدة، وحيدة، نهائية، وكل ما عداها باطل. وهي الى ذلك، مجسّدة في شريعة، يستند اليها ويحرسها نظام سياسي. وكل قول آخر، إمـا أنه يتـطابق معها وحينئـذ يكون نـافِلاً، وإمَّـا انه يتنـاقض معهـا، وحينئذ يجب رفضه ونبذه.

وقـد رفضت التجربـة الصوفيـة هذا التبسيط، ذاهبـةً إلى القول ان هذه الحقيقة الشّرعية الظاهـرة لا تمثل الحقيقـة كلها ـ فهنـاك ما لم يقله الشرع، وهو الغيب، المجهول، أو مـا تسمّيه بـالباطن الخفي. وهـذا العالم الباطن لا يتم الوصول اليـه بالـوسائـل التي نعرف بهـا الظاهـر، سـواء تمثلت في الشريعة أو العقـل، وإنما يتم الـوصول اليـه بـوسـائط أخـرى: القلب، الحدس، الإشراق، الـرؤيا... ومن هنـا ارتبـطت معـرفة الحقيقـة في التجربـة الصوفيـة **بالـذات العـارفـة**، في تجـربتهـا الخاصة، خارج العقل والنقل. وبما أنّ لكل ذات تجربتها المغايرة، فإن الحقيقـة تتجلى لكـل ذات، بشكـل مغـايـر. لكن هـذا التغـايـر ليس تناقضاً، وإنمـا هو عـلى العكس، تكامـل ـ أو هو، في الأصـحّ، تعدُّدٌ ضمن الوحدة ـ وحدة الحقيقة.

ويعني هذا التّغاير أن تعبير الذات عن الحقيقة لا يستنفدها، بل انه لا يقولها ـ وإنما يشير إليها، أو يرمز. فالحقيقة ليست في ما يقـال أو في ما يمكن قوله، وإنما هي دائماً في ما لا يقال، في ما يتعـذّر قولـه. انها، دائماً، في الغامض، الخفي، اللاَّ متناهي.

ونعرف أن التجربة الصوفية استمرارٌ لتقليد معرفيّ عـريق، يرى أن الانسـان لا يقـدر أن يعـرف **السرّ**، سرّ الانسـان والأشيـاء، بـدءاً من جلقامش الذي «رأى كـل شيء»، فرأى أن الحقيقـة ليست في العقل، ليست في ما عرفه، وانما هي في ما لم يقدر أن يعـرفه، مـروراً بالتقليـد الهرمسيّ وتقاليد ايلوزيس Eleuzis(*).

(*) ترفض التجربة الصوفية مبادىء العقلانية الأرسطية، المهيمنة على الثقافة الغربية، وهي المبـادىء الثـلاثـة المشهـورة: (١) مبـدأ الهـويـة (١ = ١)، (٢) مبدأ عـدم =

وذهبت التجربة الصوفية إلى أَبعد من ذلك، مما سيعطي للمعرفة الشعرية الخاصة، أبعاداً لا سابق لها. فهي لم تكتف بأن ترفض العقل بوصفه مبدأ، بل إنها أبطلته وأبطلت أدواته في الجسم نفسه. فلكي يبلغ الانسان **ما لا ينتهي**، لا بد من تحويل الجسم نفسه إلى مَدٍّ حركي لا منتهٍ. ويتم ذلك **بإبطال فعل الحواس**، اضافة إلى إبطال العقل، مما سيتبناه، بعد حوالى ألف سنة، رامبو والسورياليون بعده، بحيث يصبح الجسم كله شبيهاً بكيانٍ أثيريٍّ ـ مادّة انخطافٍ وإشراق، لا حاجز بينه وبين المجهول، أو «الحياة الحقيقية الغائبة».

والحقيقي اذن ليس في ما نقدر أن نشرحه، لأن الشّرح من ميدان العقل، وإنما هو في ما لا نقدر أن نشرحه ـ أي في ما نقدر أن **نذوقه**. أو لنقل: الحقيقي تجربة قلبية، لا تجربة عقلية.

- ٦ -

يَتّضح، في ضوء النقاط الموجزة السابقة، مشكلُ الذّاتِ في علاقتها بالآخر، داخلَ المَقُولِ العربيّ السائد، أمس واليوم، وفي علاقتها بالآخر، خارج هذا المقول ـ أي **الآخر الأجنبي**.

يُولِّدُ هذا المقولُ وضعاً معرفياً مغلقاً، بحيث لا يحول دون معرفة الذات أو الهوية فحسب، وإنما يحول كذلك دون معرفة الآخر. بل إنّ الذات، بحسب هذا المقول ملغاةٌ بوصفها طاقةَ خلق وتغيير، وليست

= التناقض: (لا يكون الشيء أ وغير أ في الوقت نفسه)، (٣) مبدأ الثالث المرفوع Loi du tiers exclu (لا وسط بين الوجود واللاّوجود).

مثبتةً إلا بوصفها إناءً يحتوي تعاليمَ وأفكاراً أو بوصفها حاملاً ينقل إيماناً وتقاليد.

فالهوّية، بحسب هذا المقول، كينونَةٌ مغلقة. وليس الآخر موجوداً، بالنسبة إليها، الا بقدر ما يتخلى عن هويته ويتحوّل اليها - ينصهر في أَنَاها. فهي إما أنها تمجّد الآخر لتتماهى معه، وإما أنها تهجوه، لكي تنبذه وتستبعده.

- ٧ -

ربّما نجد في ما قدّمناه بعضَ ما يفسر اهتمام الخلاّقين العرب، اليوم، بالتجربة الصوفية، بعامّةٍ، وبالنّص النفّري، بخاصّةٍ، وما يوضح الاحتفاء بعبارات كالرؤيا والإشراق، والمجهول، والسرّ، والغيب، واللاّمفكر فيه، وما لا يجوز التفكير فيه، والمكبوت، والمهمّش - فهذه كلها تذكّر بالعالم الغنيّ، المتعدّد الذي خلقته تلك التجربة. وهي، إضافةً الى ذلك، تردّنا الى الممارسة الكتابية العربية الحديثة في جهدها للتخلص من المواضعات والإكراهات الثقافية - الاجتماعية، وللتعبير بأشكال تخلّصت هي أيضاً من كل إكراه، ومن جميع القواعد المسبقة، في مغامرة السؤال والبحث في هذا المجهول الكوني، مغامرة البحث عن غائب يعرف الصوفي والشاعر انه يظل غائباً.

ويزداد إدراكنا لمعنى هذا الاهتمام، حين نتأمل في أنواع الطرق المسدودة التي يواجهها الخلاّق العربي، اليوم، وبخاصة على صعيدي السياسة والدين. فهو يعيش ويكتب في حالة من الحصار، مأخوذاً بسرٍّ

ينسجُ بدءاً منه أملاً بما يفتح له أفقاً يهدم الحصار. هكـذا يرى في كـل مـا يربـطه بالـواقع الثقـافي، ـ السياسي الـديني ـ الفقهي، مؤسّسـاتٍ وقيماً، لغةً وكتابة، عواملَ تزيد في شدّة حصاره، ويرى، بالمقـابل، في كل ما يساعده على التحرر منها، عواملَ تساعده في الخلاص من حـالة الحصـار. ومن هنا تبـدو التجربـة الصوفيـة الكتابيـة ـ الثقافيـة إضاءةً فـريدة لليـل المعنى وليل الحيـاة. ويبـدو الشعـر، شـأنَ الحب، عمـلاً تحررياً بامتياز.

يرفع النفّري الكتابة إلى مستوى الأسـطورة. فكتابتـه تدعـونا لكي نفهمَها بحركة الأحشاء، ونبضات القلب، كما لـو أنّ علينا أن ننصهـر فيها؛ أن نَتماهَى معها كما نتماهى مع طفولتِنا ولاشعورنا.

وتتميّز هذه الكتابة بأنّ تفجّر الفكر فيها إنما هو تفجّر لغويّ. فهو، فيما يُخرج الفكر من نظام القمع، يخرج اللّغة أيضاً؛ يحـرّرهما معـاً من الوظيفيّة والعقلانيّة، ويردّ لهما مهمّتهـما الأساسيّـة، عنيت الكشفَ عن أعماق الذّات وأسرار الوجود. ويَمْتلىء هذا التفجّـر بالتغـيّرات المفاجئـة والتوتّرات المتضادّة، بحيث تبدو كتابتُه كأنّها فَيضٌ يتَحرّك عـلى مسرح الـذّات، ـ يتنقّل، يتبـدّل، وتتغيّر أشكـاله، خـارج كـلّ سببيّـةٍ، كـما يحدث في الحلم. وفي هذا الفَيض يبدو الإنسان قَلقاً وتعطّشاً وتساؤلاً؛ ويبدو توقاً إلى الموت لحظةَ يبدو قابضاً عـلى الحياة متمسّكـاً بها كمن لا يريد أن يموت أبداً. وتبدو الكلمات في هذا الفيض كـأنها تحاور نفسَهـا فيما تحاور العالم؛ كأنّ النفري يخيطها، ثم ينسلُها خيطاً خيطاً، ثم يُعيد نَسْجَهـا. كأنّـه لاعبٌ بذاتـه وباللغـة وبالـوجود في حـركةٍ بهيّـةٍ نبيلةٍ، آسرة، لم تُتحها اللّغة الشعريّة لأحدٍ قبله. كأنّ اللّغةَ هي نفسها حركة

الكائن ـ مصهورةً في صوتٍ، أو في صائتاتٍ وسواكن. أو كأنّها ذائبة في حركة التّجربة. الفكر هنا شعرٌ خالِص، والشعر فكرٌ خالص.

هكذا يضعنا نَصّ النفّري في عالمِ طفولةٍ موعودة، بل إننا نرى فيه ملامحَ هذه الطفولة، إنه نَصّ الغِبطة، النّصّ ـ الغبطة. نشعر، فيما نقرؤه، أنّنا نخرج من شروطِنا الضّاغطة، فيما يُلغي المسافةَ بين الواقع والغيب، بين الإنسان والمقدّس ماحياً الفروقات بين الإنسان واللّه. إنه نَصّ يقول لنا إن الحقيقة شَوْقٌ، وهي غير موجودة بوضوحها الكاملِ، أي بغموضها الكامل إلاّ في اللّغة ـ أعني في الشّعر.

- ٩ -

الشّعر هو الذي يتيح لنا العلاقة الأكثر جمالاً وغنى وإنسانية مع الآخر، ذلك أنه الأكثر قدرةً على كشف الذّات لذاتها، وعلى أن يكشف لها بعدها الآخريّ. والذات في حاجةٍ الى هذا البعد، لا لكي تتآخى وتتماثل وتتماهى وحسب، وإنما لكي تتفردن أيضاً ـ في الوقت ذاته. الغرابَة الآخريّةُ هي التي توضح لي ذاتي، وتؤالفني معها. والشعر يُتيح لقاءَ الفرادات، معيداً خلقنا باستمرار في وحدة إنسانية كونية. إنه يدخلنا في حالةِ نشوةٍ هي حالة من النّوم اليَقظِ. وفي هذا النوم الذي هو الصحو الأكمل، يعمل البشر بأخوّةٍ لصيرورة العالم ـ لكي نستعيد عبارةَ هيراقليطس:

(Les hommes, dans leur sommeil, travaillent fraternellement au devenir du monde).

- ١٠ -

يبقى مع ذلك، السؤال المعرفي بامتياز، والذي تعبر عنه كلمة للقديس غريغوار بالاماس، تقول:

Aucune parole ne peut espèrer autre chose que sa propre défaite

(لا يقدر أي كلام أن يأمل أي شيء غير فشله الخاص).

ذلك أنَّ اللغة التي نحاول أن نقول بها ذاتنا والآخر، لا توصلنا الى الذات نفسها، فكيف توصلنا إلى الآخر؟ فالهاوية التي يبدو وراءها المجهول ـ اللامتناهي لن تردم. لكن، هل عند الانسان رهان آخر أعمق وأجمل؟

إذا قَرَنَّا بكلمة القديس بالاماس كلمة لِليانغ كياي (Leang-Kiai) أحد معلمي تشان (Tch'an) يقول فيها: «نسمّي عبارةً ميتة، عبارةً لا تزال في لغتها لغةً، ونسمي عبارةً حيّةً تلك التي لم تعد لغتها لغةً»، ـ أقولُ إذا قَرَنَّا بين هاتين الكلمتين، يتجلّى لنا، اليوم، أَنَّ لِنصّ النفّري حضوراً ساطعاً يضيء الكتابة العربية الحديثة في جهدها للخلاص من «العبارة الميتة»، وأنه لا يضيء الكتابة العربية وحدها، بل الكتابةَ، بإطلاق.

(باريس، أوائل نوفمبر ١٩٨٨)

الرؤية والصورة
بين عين الوجه وعين القلب

- ١ -

جاء(*) في كلامٍ ينسب الى الشاعر ابن سُكَّرة يصف الشعر: «قولٌ إذا شاء سحَر، وقلَب الصّور. لا يهاب أن يخرق الإجماع، ويَقْتَسِرَ الطِّباع»[1].

وما ينطبق هنا على الشعر ينطبق على الفنّ، بعامّةٍ. غير أن الفن بوصفه سحراً، وقلباً للصور يفترض بدئيًّا السؤال عن معنى الصّورة، فنيّاً، وعن معنى الرؤية.

- ٢ -

أميل الى القول إن وراء مسألة الصورة والتصوير في الإسلام رؤيا دينية ـ ميتافيزيقية، وإنّ هذه المسألة ليست محصورة في حدود الشرعٍ، كما يذهب بعضهم، وليست مسألةَ تفسيرٍ ضيّقٍ للدين، كما يرى بعض آخر.

(*) كتب هذا البحث خصّيصاً لمعهد العالم العربي: الفن العربي المعاصر (مجموعة متحف معهد العالم العربي)، باريس.

كانت الوثنية تعبّر بالطريقة التصويرية ـ نحتاً ورسماً، في الغالب. أمّا الوحدانية فلم تقدّم نفسها بوصفها تجاوزاً للوثنية وحسب، بل بوصفها أيضاً اكتشافاً لماهية الوجود، للجوهر المجرّد. وتعبيرها الرئيس الأساس عن هذا الاكتشاف انما هو تجريدي، وبالطريقة الأبجدية. والأبجدية تجريدٌ، أو هي خَطٌّ ـ رسمٌ لا يحيل الى «الواقع» بل إلى «الغيب».

إنّ في الأبجدية، بوصفها كذلك، ما يُتيح ابتكار مجالٍ يتطابق فيه التجريد الإلٓهي مع التّجريد التعبيري بالكلام، وتتطابق الإشارة اللغوية مع الإشارة الآلهية. ذلك أن اللّه كلمة لا صورة. ولا يُدرك اللّه بالصورة، لأنها تقدم إدراكاً بصرياً خادعاً، وإنما يدرك بالكلمة (العقلية أو القلبية) التي هي تجريدية.

قد يقال هنا: الله «مصوِّرٌ» أيضاً. فلماذا، إذن، لا يعبرّ الانسان بِـ «الصورة» كما يعبّر بـ «الكلمة؟». والجوابُ هو أن «الصورة» حسية، تشدّ الإنسانَ إلى المحسوس والمادّي، مما يُضَلّله، ومما يبعده عن الإلٓهيّ غير المحسوس. ثم إن القول بـ «اللاّصورة» توكيدٌ على الفرق والاختلاف بين الإسلام والوثنية. في هذا يتضح أن التعبير الذي تفرضه الوحدانية يفرض الخلاصَ من الوثنية، ومن أشكالِ المقاربة الوثنيّة للألوهة. انه يفرض الرَّوحنة، أي جعلِ المعنى تجريديّاً، داخلياً، فيما وراء الشيء/ الصورة، لا فيها. حتى أنّ التعبير بالكلام يجب أن يتمّ، كما لو أننا نعبّر بالموسيقى صوتيًّا، أو بالهندسة خطّيًّا، بحيث يتحرّر الكلام من الطبيعة ومن المادّة. ولعلَّ في هذا ما يفسر الرَّقْش العربيَّ ـ الإسلامي، المعروف باسم الأرابيسك. فهو رسمٌ كما

لو أن الخطَّ كلامٌ أو نَغَم. إنه نوعٌ من الموسيقى الخطيّـة، أو هو كـلامٌ لا يقول إلاّ ذاته، إذ ليس له موضوع أو مرجع خارجيّ.

تتأمّـل الـذات الصّـورةَ من خـارج، وفي الكلمـة لا وجــود لهـذا التّمييز. والانطباع الذي تولّده الصّورة حسيّ أولاً، أما الانطباع الذي يولّده الكلام فتجريديّ يأتي من العقل أو النفس أو القلب أوّلاً، ـ يأتي من دخيـلاء الكائن. والصّـورة انعكاسٌ، بشكـلٍ أو بـآخـر، لـواقـع موجودٍ مسبّقاً، فهي، بشكل أو بـآخر، «تقليـد». أما الكـلام فتسمية للأشياء وخلق للواقـع: «كن فيكون». وليس التّصـوير الإلهيّ، إذن، تصويراً وإنما هو تكوينٌ ـ أي أنه كلمةُ «كُنْ» الخلاّقة. نضيف إلى ذلك أنَّ الصورة يمكن أن تحيل المُصوَّر إلى وَثَنٍ، أي إلى «إلَه» يحلّ بالاحترام والتبجيل والتقديس والعبادة، محل الإلَه الواحد الأحد. وهذا يعني أن لا شيء يجب تصـويره، ويعني بـالأحرى أن لا يُصـوَّرَ الإنسان الحيّ، لأن الخطَر في أن يُحوَّل إلى وَثَنٍ/ إلَهٍ، أشدّ من الخطر الكامن في صورة الشيء المادّي.

ربّمـا نجد، في هـذا الضّوء، مـا يوضـح ظاهـرةَ «حَجْبِ» المـرأة في المجتمـع الإسلامي ـ العـربي. فهذا الحجب نتيجـةٌ منـطقيـة وطبيعية للنظَرة التجريدية التوحيديـة، التي ترفض المحسـوس وإغراءاتِـه. وفي هذه الحالة، لا يكون الحجابُ الذي يُلقى على وجه المرأة إلا نوعـاً من محو «صورتها» ـ موطن الإغـراء. لا يكون، بعبـارةٍ ثانيـة، إلاّ توكيـداً على أوّليةِ التّجريد الروحاني، وتجاوزاً لعالم الحس والغريزة.

في هـذا الضوء كـذلك، نفهم الأهميّـة التي تعـطى، في الإسـلام، للكلمة أو للدالّ اللغوي، أي للبيـان. وليس البيانُ بـديلاً للصـورة،

وإنما هو الطّريقة الأكثرُ إفصاحاً عن المعنى أو الحقيقة. في هذا الضّوء كذلك، يتكشف معنى الجمال والقيمة الجمالية في الإسلام. فالجميل في الإسلام هو ما لا يُمكن تصويره. وهو ما يُفْلِتُ من الحسيّة، وما يَتخطّى الإدراك الحسي. فالجميل متعالٍ سامٍ، لا يمكن احتواؤه في أيّ شكل محسوس، ولا يمكن أن يخضع لمعيارية الحواسّ. وهذا يعني، فنّياً، أن القيمة الجماليّةَ ليست في «الصّورة» أو «الشكل»، وإنما هي في «المعنى» وأنّ الجمالية في اللاّنهاية التي لا تُصوّر، أو هي في ما «لا يَتشكّل». ويعني، تقويمياً، أنّ الجميلَ هو ما يقول الشّرع إنّه جميل.

- ٣ -

نعرفُ أن لفظة «المصوِّر» هي من أسماء الله الحسنى. فهو الذي صَوّر جميع الموجودات: أعطى كلاً منها، على اختلافها وكثرتها، صورةً خاصة، وهيئةً يتميّز بها.

والشّيء، كلّ شيء، هو في آنٍ، صورتُه العينية ـ الظاهرة، وصورته المعنوية الباطنة. فصورةُ الشّيء لا تنحصر، كما يُظَنّ، في ظاهره، وإنما تشمل كذلك باطنَه ـ أي حقيقته ومعناه. وهكذا نرى أنَّ الاكتفاء بمحاكاة ظَاهرِ الشيء (تصويره واقعيًّا ـ كما يبدو للعين) لا يقدّم منه الا جزءَه السّطحي، عَدا أنه تكرارٌ لا يجدي. لهذا نخطىء الشيء حين لا نصوّر إلا سطحه الظاهريّ، ولكي نُصيبَه لا بدّ من أن نَتصوَّره ـ أي نُؤوّل دلالتَه ومعناه، وأن نُصَوِّرهُ، مِن ثَمَّ، وفقاً لهذا التصور.

ينبغي، بتعبير آخر، أن نصوّر الأشياء وفقاً للبصيرة، أو «لعين القلب» ـ كما يقول المتصوفة، فالتّصوير، بمعناه الحقيقي، لا يعني

النّقلَ، وإنما يعني الإفصاحَ عن المعنى والدّلالة: التّصويرُ إنشاءٌ آخر.

- ٤ -

قلتُ: أن نصوّر الشّيءَ يعني أولاً أن نَتَصوّره. وهنا يكمن معنى الرؤية. فنحن لا نرى الشّيءَ حقًّا حين نكتفي برؤية ظاهره. ونحن، بالتالي، لا نَتصوَّر، أو لا نتأمل في العالم وأشيائِه، حين نكتفي بتكرار الظاهر. ولئن كان القصد أن نصور ما تراه عين الوجه، فإنّ الصورة ستكون محدودةً بظاهرِ ما نراه، وظاهِرُ ما نراه ليس كلَّ ما نراه، وليس حقيقةَ ما نراه.

بل إنّ تصويرَ الظاهر نفسه أمرٌ لا يمكن أن يؤدّي إلى تطابقٍ تام بين الشيء وصورته. فمهما حاكينا ظاهرَ الزّهرة، لن نُنتج زهرة - صورة شبيهةً تماماً.

مِن حقّ الفنان أن يتّخذَ من الأشياء الطبيعية أو الكائنات الحيّة نماذجَ يحاكيها. لكن من حقّنا أن نسأله: ماذا يقصد من هذه المحاكاة؟ هل يريد أن ينقل وحسب؟ هل عمله مجرّد لعبٍ يريد به أن يرى إلى النموذج كيف يبدو ملوّناً أو منحوتاً؟ أم هل يريد أن ينافس الطبيعة؟

عليه في الحالتين الأُولَيَيْن أن يعترف أنه لا يمارس في عمله هذا خصيصتَه الإنسانية التي أُعطِيتْ له، والتي تفرده عن المخلوقات الأخرى، وتميّزه جوهريًّا. فالإنسان لا يتميز عن الكائنات الأخرى بطاقةِ النّقل، وإنما يتميز بطاقةِ الخلق. إنّ النقل عملُ تكرارٍ، لا يعمّق الطاقةَ ولا يغنيها، بل على العكس يسطّحها ويُفْقِرُها، مما يسطّح العالم

ويُفْقِره. أمّا في الحالة الثالثة، فعليه أن يعترف انه، مهما برع في النقل، فسيظل عمله دون الشيء الذي ينقله ـ جمالاً ودِقّةً.

يبقى النقل، إذن، إشارةً إلى أنّ الإنسان يرفض استخدامَ الطّاقة التي تميزه: الخلق. أو ربما يخفي النّقل ميلاً إلى تغطية التمزّقات والتّناقضات في العالم، أو لعلّه يخفي كرهاً لِلذاتية ورفضاً للأنا.

ـ ٥ ـ

التّطابقُ أو التشابه ليس شأناً إبداعياً. فما الفائدة من رسم المظهر الخارجي لِتفاحة، مثلاً، حتى بأقصى دقّةٍ ممكنة ـ كما تساءل **ماتيس** مرة؟ ما الفائدة من نَسْخ شيءٍ تُقدّمه الطبيعة بكمّياتٍ غير محدودة؟

إنَّ واقعيّةَ نقل الواقع هي الأكثرُ بعداً عن الواقع.

الشّبْهُ تَوهّمٌ. الشِّبهُ مقولَةٌ من طبيعةٍ غير فنيّة.

حَكيتُه أو حاكَيْتُه ـ لغةً: فعلتُ أو قلتُ مثلَه، سواءً، لم أُجَاوِزْهُ. وهذا لا يستعمل في صَدد إنتاج الفعل أو القَوْل الجميل، وإنما يستعمل على العكس، في صدد إنتاج القبح. فالمحاكاة هي، في ذاتها، قبيحة، ولا تنتج إلا القبح ـ بوصفها «فَنًّا» من الدّرجة الدنيا. ويُنْسب إلى النبيّ أنه قال: ما سَرّني أنني حكيتُ إنساناً (أي فعلت فعله، أو قلت قوله). واذا كانت محاكاةُ أفعالِ الإنسان وأقوالِهِ قبيحةً، فبالأحرى أن تكون محاكاةُ الأشياءِ أكثرَ قبحاً.

الإنسانُ، بوصفه ناطقاً، هو بطبيعته مُنْشِىء. لا يقلِّد (لا يُحاكي):

لا الإنسانَ ولا الطبيعةَ (الأشياء)، وإنما يرى إلى كل شيء، بوصفه ناطِقاً مُنْشِئاً ـ أي بوصفه بادِئاً، مُبْدِعاً.

- ٦ -

أن نُفصحَ عن شيءٍ ما، تشكيليًّا، ـ أن نُصوّره، هو أن نقدّم عنه صورةً تغاير صورته العينية الظّاهرة: هو أن «نقلب» صورته. فالحسّ فنّيًّا بالأشياء لا يبدأ إلا بنشوء مسافة بينه وبين واقعها الظاهر المباشر. بهذا المعنى، حصراً، لا يمكن الفنّ أن يكون «واقعيًّا». بل تبدو كلمة «واقعيّ» تناقضّية، وعبثية ـ ذلك أَن الفنّ هو حيث لا دليل على الشّبه، ـ إنه «نارٌ بلا دخان». صحيحٌ من الممكن أن ننقلٍ الظاهر بنوعٍ من الصناعة والعلم. لكن هذا النقل لن يكون فنًّا، وإنما سيكونُ «صناعةً» و«علماً».

مثلاً: الكرسي الذي يرسمه الرسام، مرسومٌ من قبل. رَسَمَهُ (صَوَّرَهُ) صانِعٌ ـ نَجّارٌ ما. وهذا الصّانع حاكَى (صوّر) فكرةَ هذا الكرسي، فهو كرسيٌّ محدّدٌ بهذه «الفكرة». هناك إذن «فكرةُ» الكرسيِ، ثم الكرسيّ «الواقعيّ» (المصنوعِ ـ المصوَّر)، ثم الكرسي «الفني» (المنقول). الرسام هنا يحاكي عملاً قام أصلاً على المحاكاة[٢]. الرّسم (التصوير) هنا «صناعة» من المرتبة الثالثة (الدنيا)، بالنسبة الى الطبيعة الحقة (العالية) للأشياء.

ليست الطبيعة وفقاً لهذا المنظور الفني، موضوعَ محاكاة ونقلٍ وتقليدٍ، وإنما هي، على العكس، موضوعُ تأمّلٍ واستبصارٍ وكَشْف. وقد أُعطِيتْ اللغة الفنية للمبدعين لا لكي يكرّروا العالم، ويسجنوه في

صُوَرِهِ الظّاهرة، المعروفة، وإنما لكي يحـرّروه، ولكي يبقوه في حـركيتّهِ الـدّاخليـة ـ في مـا لا ينتهي، ولكي يُـظهـروه بـاستمــرارٍ، في صــورٍ جديدة[٣].

- ٧ -

العالم، فنيّاً، إشارة.

العـالم، فنّيـاً، إذن ليس مـوجـوداً في العـالم، بـل فيـها وراءه. هـو بـالضرورة، نوع من التَّجـريد. كـأنّ المصور المبـدع يصوّر لكي يمحـو «الصّـورة». بهـذا المحـو يُخْلَقُ حضـورٌ ـ نسيـجٌ شفّـافٌ، لا يُحيـل إلى الواقع المباشر، بل إلى معناه ودلالته. وهذان غير محدودين، وهو لذلك يحيل إلى لانهائيّتها.

- ٨ -

يقـدّم الخطّ والرّقش العـربيان عن هـذه اللاّنهايـة، مثـالاً بـاهـراً. كلاهما لا «يُصوِّر»، لا يحاكي. إنّهما نوعُ من الصّلاة بـ «لسانِ اليد» كما يعبّر ابن عباس، واصفـاً الخط. إنهما يقتلان «الصّـورةَ»، لكي يفصحا عن المعنى (الحق) في لا نهايتـه. في هـذا مـا يفسّر الأهميّـةَ القصــوى للجمال، وللحسّ الجمالي. يقول الإمام عـلي في كلام ينسب إليـه، في هذا المجال: «الخطّ الجميلُ يزيد الحقّ وضوحـاً». وتمكن صياغـة هذا القول كما يلي: الجمالُ يزيد الحق وضوحاً.

- ٩ -

الكلمة أنثى، حُبْلى بطاقاتِ البـداية ـ الخَلْق. وهي تضعنـا دائماً في

أفق ما لا ينتهي. وهذا نفسه ما تفترضه حين تتحوّل الى خط. ذلك أن الحرف، إذ يتحول إلى خَطّ، يدخل في لا نهايةِ المكان: ينحني، يتماوج، يتشابك، يتقابل، يتدوّر، ينبسط ـ يلبس الحركة في جميعِ أبعادها ويختزن جميع الإشارات. كلّ مبدع، في هذا المنظور، سواء بالكلمة أو بالخطّ أو باللّون، لا يُعْنَى بما يراه إلا بوصفه عتبةً لِما لا يراه. كأن الصورة ستارٌ علينا أن نخترقه لنرى حقاً ما وراءها. وبما أن الكون يتحول أبداً، فإنّ ظاهره في زوالٍ دائم. وليست مهمة المبدع أن «يصوّر» هذا «الزائل»: أن يضع عليه الأقنعةَ والأصباغ بالصّور، أن «يُثَبِّتَه»، إذ إنه، في ذلك، لا يفعل أكثر من أنه «يُوضِحُ» ما ليس في حاجة إلى الإيضاح. إنّ مهمته، على العكس، هي في أن يقيم بينه وبين هذا «الزائل» خطوطاً وأشكالاً تتيح له أن يرى الحركة العميقة وراءه. إنّ مهمته هي في أن يضع المُشاهِدَ، دائماً، وجهاً لوجه مع هذه اللّانهاية ـ عبر أشكاله وإيقاعاته: يضعه أمام بعيدٍ مجهول، يظلّ دائماً، مهما قَرُبَ، مجهولاً وبعيداً.

والخط، بوصفه بدايةً شأنَ الكلمة، هو مِمّا قبل التشكيل، أي مما قبل الواقع: إنه غيبيٌّ أو باطنيّ، أو ما ورائيٌ، بالنسبة الى الظاهر الواقعي، المباشر.

كلّ مبدع بالكلمةِ أو بالخَطّ، لا يُعْنى بما يراه إلّا بوصفه عتبةً لما لا يراه. ولا يُعنَى بالصّورة ـ زخرفاً وشكلاً، وإنما يعنى بها من حيث أنّها تخبىء دلالةً، وتشير إلى معنى. ولا تكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبةً لمعنى ما، وباباً يقود الناظر الى ما وراءه: الغيب أو المجرّد، سواء في الذات أو في الطبيعة. ليست أهمية

الصورة، بتعبير آخر، في عَيْنيهّا أو في ما تشلّه للنظر، وإنما هي في ما تشير أو ترمز اليه. كأنّ الصورة ستارٌ علينا أن نخترقه لنرى حَقّاً ما وراءها ـ مما يَجدُر بالرّؤية أو يستدعيها.

الخطُّ رمزٌ وهيئةٌ ثانيةٌ للكلمات ـ الحروف التي هي رموزٌ أيضاً، وهو إمكانُ تشكّلٍ غير محدود، بوصفه امتداداً «محسوساً ـ واقعياً، وذهنياً، في آن. هكذا تشكل الخطوط بتآلفها ما يشبه المرايا التي تعكس الجهات غير المرئية من العالم المرئي. ومن هنا يبدو العالم، في تآلف الخطوط وفي تآلف الكلمات، نظاماً من الإشارات. الإنسان نفسه رمزٌ واشارة. كلّ شيء رمزٌ وإشارة. الأشياء والكائنات كلّها خطوط ـ رموزٌ على هذه الصفحة التي نسميها العالم أو الواقع أو الوجود.

وبما أَنّ الكون متحوّلٌ أبداً، فإنّ ظاهره في زوالٍ دائم. وليست مهمّة المبدع أن «يصوّر» هذا «الزائل»: أن يضع عليه الأقنعة والاصباغ بالصُّور، أن «يثبّته إذ أنه، في ذلك، لا يفعل أكثر من أنه «يُوضح» الواضح ـ يوضح ما ليس في حاجةٍ الى الإيضاح. إنّ مهمته، على العكس، هي في أن يُقيم بينه وبين هذا «الزائل»، خطوطاً وأشكالاً تتيح له أن يرى الحركة العميقة وراءه: بهذا يحاول أن يفهم حقيقةَ العالم، ويحاول البقاء في تواصلٍ مع أسراره وأبعادها. إنّ مهمته هي في أن يضع المشاهد، دائماً، وجهاً لوجه مع هذه اللاّنهاية ـ عبر أشكاله وإيقاعاته.

- ١٠ -

ليست رؤيةُ الأشياء أمراً سهلاً كما قد يُظَنّ. ذلك أنها مغمورةٌ

بقراءاتٍ أو بـ «صورٍ»، سابقة، مليئة بالمُسبَّق، الجاهز، وبالعادات المتراكمة. ولا بُدَّ من جهدٍ كبير للتخلّص من هذا المسبّق، لكي تمكن رؤيةُ الشيّء كما لو أنّ ذلك يتمّ للمرة الأولى. يجب أن نقرأها (نراها) كأننا لا نزال أطفالاً، دون رواسب ولا مسبّقات، لكي نستطيع أن نكتبَها أو نصوّرها في حالتها الصافية الأصليّة.

- ١١ -

ربّما يقودُنا هذا الذي أقدمه إلى القول بما أودّ أن أسميه بـ «صوفية» الفن. لكن لا يجوز أن تختلط الكلمة هنا بمشحونها الدينيّ - التاريخي، وإنما يجب أن ننظر إليها بوصفها تجسيداً لرؤية فنيّة. ولكي أوضحَ هذه الرؤية، أوجز ما أذهب اليه في النقاط التالية:

أولاً - لا تعني «الصوفية» هنا، الانفصالَ عن الواقع - وإنما هي انفصالٌ عن ظاهره المباشر، من أجل الاتّصال بعمقه الكلّي، والغوص في أبعاده الداخلية - في ما يتجاوز الظاهر الى الباطن، و«الحاضر» الى «الغائب».

ثانياً - تشير العبارة هنا إلى التجربة الحيّة، لا إلى التجريد النظري. فالصوفية هنا تتجاوز العقلانيّة ونظامَها إلى الحياة وحدوسها. لنقلْ، بتعبيرٍ آخر: إن كانت الفلسفة تحاكم الحدس - التجربة، بالعقل - المنطقِ، فإن الصوفية على العكس تحاكم العقل - المنطق، بالتّجربة - الحَدْس.

ثالثاً - هذه الصوفية لا تنفي الحياة بوصفها زائلةً، شأن «الصوفية الدينية» وإنما تنفيها بوصفها حجاباً، تحجب الحياة الحقيقية. بل هي

على العكس، تُعنَى كثيراً بالحياة بـوصفها جسـداً ـ لكنها لا تقف عنـد الظاهر. وانما تجهد في أن تكشف الجانب الآخر من العالم والأشياء.

رابعاً ـ هذه الصوفية غـير «ساكنـة» أو «مقيمة» وإنمـا هي سفرٌ دائمٌ عِبر الأشياء نحو قَلْب العالم. هكـذا تنظر إلى العـالم بوصفـه حركـةً لا تنتهي، وتنـظر إلى الإبـداع، بـوصفـه سيـراً لا ينتهي، داخـل هــذه الحركة.

خامساً ـ إنها صـوفيّةٌ تـوحد بـين الحلم والواقـع، وهي، في ذلك، تؤالف بـين الأطراف المتنـاقضة. اللّيـل مثلاً، لا يعـود نقيضاً للنهـار، وإنما يصبح تكملة له، أو وجهه الآخر.

سـادساً ـ إنها صـوفية تؤكـد على أن المعنى العميق لـلانسان هـو في كونه يتطلع باستمرار إلى ما لا ينتهي، وإن خاصية الفن هي في كيفيـة التّعبير عن هذه اللاّنهاية.

سابعاً ـ انها صوفية لا تُعْنى بالشائع، العام، بمـا نعرفـه، وإنما تُعنى بمـا لا نعرفـه ـ بـالمجهـول. وهـذا يعني أنّ من طبيعـة رؤيتهـا الفنيّـة الكشفَ أبداً عن «طفولة» العالم.

ثامناً ـ انها صوفية تغييرية من حيث أنها تعمل دائماً على تقديم العالم في صورة جديدةٍ ومختلفة، عِبر تجربة جديدة ومختلفة.

تاسعاً ـ إنها صوفية غير منغلقة، غير «مأسورة» في نظامٍ ما (فلسفي أو ديني) وإنما هي انفتاح وحركة.

عاشراً ـ الإبداع في هذه الصّوفية تلقائي. انه كـما تصفه العبـارات

الصوفية نفسها، إملاء أو فيض، أو شطح، خارج كلّ رقابةٍ عقلانية. انه الإبداع الذي يصدرُ عن طورٍ «يتجاوز طور العقل».

- ١٢ -

ما أبعد هذه المقولات عن «ثقافة الآلة».

ولئن صَحّت تسمية عصرنا بـ «عصر الآلـة»، فإنّ هـذه المقـولات تبدو كأنها من عصرٍ آخر. هنا يتيح لنا الإبداع الجمالي أن نحدد من جديد معنى «التقدّم» ومعنى «العصر»، لكن، لهذا مجالٌ آخر.

الآلة، جوهرياً، وظيفية ـ نفعية.

الإبداع الجمالي من جهة الطبيعة، لا من جهة الآلة.

الآلة تُعنى بالشيء بما هو شيء، والابداع يُعنى بالعلاقة بين الانسان والشيَء. وهي العلاقة التي تتجسّد في لغةٍ لا تنقل الحلم وحسب، وإنما تكون هي نفسها حلماً.

ليس هناك وسيطٌ آلي بين اليد والورقة التي ترسم أو تكتب عليها، أو المادة التي تنقشها أو تنحتها. الريشة أو المنقش امتدادٌ لليد، جزء منها، إصبع آخر. ولهذا فإن انتاج اليد مباشر، أما انتاج الآلة فغير مباشر وتنقصه اللمسة الانفعالية.

اليدُ تُخْضِعُ المادَّة لتفاعلاتٍ حسيّة ـ انفعالية. الآلـة عازلـة: تفصل الإنسان عن المادة، فتنفصم بذلك العلاقة العاطفية بينهما.

- ١٣ -

التّجريد يحرّر الفن من أثقال الوظيفية ـ الإعلامية أو العَقَديّة. الفنّ المتحـرر من هذه الـوظيفية هـو؛ وحده، القـادر عـلى تحقيق الانفعـال الصافي.

الوظيفية ـ النفعية مرتبـطةٌ بالبـدائية، وكـانت في الماضي البـدائيّ، معيارَ التّقويم الفنّي.

الآن، نُدرك العالمَ الخارجي بموضوعية، ولـذلك نقـدر أن نميز بـين النافع والجميل ونقدر تبعاً لذلك أن نستمتعَ بـالشيء، بحدّ ذاتـه، وفي معزلٍ عن نفعيته. نستمتـع بالقصيـدة أو اللوحة أو المنحـوتة بـوصفها عملاً «جماليًّا»، لا بوصفها عملاً «مفيداً».

لا تنـظر البدائيـة إلى الشيء إلا منفعياً. الشجـرة مثـلاً، اذا لم تكن مثمرة، تفضُلها أية شجرة مثمـرة، بينما قـد تكون جمـاليًّا أجمـل من أية شجرة مثمرة.

لم نخلص بعد في مجتمعنا «الحديث» من هذه النظرة «البدائية».

حين نلحّ على منفعيّة الفنّ، نخسر دوره الأَصلي الـذي لا يستطيـع أي شيء أن يعوض عنه، ونعطيه دوراً يستـطيع الإعـلام بشتّى أنواعـه أن يحققه بشكل أفضل. نحن، بتعبير آخر، نقتل الفن حين نحوّله إلى أداةٍ ـ آلة.

ولئن كان لا بدّ من البحث في الفنّ، وظيفيًّا، فإن وظيفته «نظريـة» وليست «عملية». إنها فكرية ـ انفعاليـة، كمثل الصَّـلاة. فهو «صلة»

بين الإنسان والعالم للتأمل في مدّ الوجود وجَزْرِهِ، في الإنسان ومصيره، في أسرار الكون. وهو يؤجج عاطفةَ الإنسان وخياله، لممارسة هذا التأمل.

- ١٤ -

نَقَلَ اليونانيون «جسمَ» الطبيعة وحاول من جاء قبلهم (السومريون، البابليون، الفينيقيون) أن يرسموا أفكارهم عن الشيء، ولهذا لم يُعنوا بدقّة المحاكاة وإنما عُنُوا بدقّة تعبيرهم.

الفنان، في الإسلام، استعاضَ عن محاكاة الشيء بخلق «أشياء فنية» الى جانب أشياء الواقع. حاول الذين سبقوه أن «يصوّروا» العالَم، بشكلٍ أو بآخر، أما هو فحاول أن يبني عالماً آخر، ضمن العالم. الأوليّة هناك للشيء والأولية عند المسلم لِلصّنْعِ لأنّ الشيء علاقة، وليس له وجود قائم في ذاته.

عينُ الجسم قبل الإسلام هي التي ترى. عينُ القلب عند المسلم هي التي ترى.

العالم في نظر الأول، وجودٌ - جاثِمٌ أمامنا، بثقله المادي. وهو في نظر الثاني مُرْجَأٌ أو معلَّق. «صورة» الأول تتيح لنا أن نكرّر رؤية الشيء ذاته، منقولاً إلى مكانٍ آخر: ما نراه في الطبيعة، نراه على ورقة، أو في قطعة خشب أو حجر. «صورة» الثاني تتيح لنا، على العكس، أن نرى شيئاً آخر وراءها. الأول يُعْنَى بشيئية الوجود، ويُعْنَى الثاني بماهيّته.

- ١٥ -

كأنَّ «عينَ القلب» هي التي ترسم، وليس «الجسم» إلا شاهداً. إذ يرى الفنّان إلى العالم بِـ «عينِ القلب» فإنه يحوّله إلى شيءٍ لا يمكن حصره أو تشكيلُه في صورةٍ، الى «شيء/ لا شيء» أو إلى شَكْل/ لا شَكْلٍ. وإذ يحاول في عمله هذا أن «يُقَلْبِنَ» العالَم، فَلكي يقرّبه إلى السرّ وإلى اللاّمرئي. كأنّ مهمة الجسدية هي في أن تَحْمِلَ اللاّمرئي عِبْرَ المرئيّ، والشّفافةَ عِبْرَ الكثافة. وصحيحٌ أننا في الكثافة لا نشاهد إلا المرئي، لكن صحيح أيضاً أننا لا نرى في الشّفافة إلا ما لا نقدر أن نشاهده بعين الجسم.

هذه الرؤية تحرّر الرائي والمرئيّ. هكذا يمكن القول إن الشيء، فنيًا، ولادةٌ دائمة حتّى في موته. بل إن لحظاتِ موته هي لحظاتٌ من ولادته.

- ١٦ -

ليس الإبداع الفنيّ سؤالاً مطروحاً على العالم وحسب، وإنما هو أيضاً سؤالٌ مطروح على الفن ذاته. لهذا يقتضي الكلامُ على الفنّ التشكيلي في الإبداع العربيّ بخاصة، أن نطرح السؤالَ الدائم، المتجدِّد عن معنى الرؤية، ومعنى الصورة.

هوامش «الرؤية والصورة بين عين الوجه وعين القلب»

(١) ينسب اليه أيضاً قوله عن الشعر انه «نار بلا دخان».

(٢) في المسرح يزداد كثيراً هذا البعد بين «الواقع» و«الفن»: ١ ـ فهناك الفعل الأصليّ (فكرة أو مثال الحبّ، مثلاً) ٢ ـ فالفعل الانساني ٣ ـ فاللغة التي تصف الفعل الانساني ٤ ـ فالتمثيل الذي يحاكي ما تصفه اللغة ٥ ـ فالمشاهدة. وهكذا لا يرى (لا يعيش) المشاهد من الحبّ إلا ظلاًّ لظلّ الظلّ.

(٣) يمكن هنا تقديمُ تأويلٍ آخر لموقف الإسلام من التّصوير. فالإسلام ليس ضد التصوير في ذاتهِ وإطلاقاً، وإنما هو ضده بوصفه حجاباً ـ أي بوصفه يحاكي المظهر والظل، وهو لا يعارضه حين يُعنى بحقائق الأشياء ويَسْتقصي دلالاتها وعلاقاتها العميقة.

الابداع والشكل

- ١ -

تضعنا مسألة الشكل، إبداعيًّا، في مواجهة مباشرة مع الابداعات المنجزة في ماضينا الشعري. نعرف جميعاً أن الشعر في المجتمع العربي نشأ اجتماعياً، أي أن الشّكل فيه وليد تجربة اجتماعية. وقد يكون في هذا ما يفسّر الرغبة والإرادة في هذا المجتمع للمحافظة على الأشكال الشعرية القديمة حتى عندما يتبنى الشاعر مضمونات جديدة. ويكفي أن نلقي نظرة سريعة على طبيعة الجدل السائد حول التراث والتجديد والحداثة، لكي نرى في تلك الرغبة وتلك الارادة ما يشكل قضية تكاد أن تبلغ مستوى القضايا القومية الكبرى. إذ يبدو، عبرها، كأن العربي يرى في هذه الأشكال تعبيراً قوميًّا عن هويته في قول نفسه، وفي قول الحياة والكون، أو كأنه، بتعبير آخر، ينظر اليها بوصفها قيمة كيانية، وشبه مقدسة. هكذا يبدو طبيعياً أن التخلي عنها، سيكون، في نظره، بمثابة التخلي عن الهوية. انه موقف يرى أن الشكل القديم للقصيدة العربية يكاد أن يكون متماهياً مع التاريخ العربي والثقافة العربية، والهوية القومية العربية. ولن يكون تغييره، اذن، بحسب هذا الموقف، الا تغييراً لأصول الثقافة العربية، وللهوية الشعرية العربية.

ويـرى أصحاب هـذا الموقف، رداً عـلى دعوى تجـديد الأشكـال أو تغيـيرها، أن التجـديد الشعـري ينحصر في الأفكـار والمـوضـوعـات، مؤكدين على أنّ الأشكـال الشعريـة القديمـة قابلة لاحتـواء الجديـد أيًّا كان، والتعبير عنـه، مهما كـان موغـلاً في الحداثـة. وهذا رأي يتضمن القـول بأن مـا ينشأ في مجـال الثقـافـة والفن لا بـد من أن يتكيف مـع الأصول الثقافية الفنية العربية وأن يكون تابعاً لها، تماماً كمثـل ما يجب أن يخضع لمعيارية الأصول الدينية كل ما ينشـأ في مجال الـدين، ـ مجال الأخلاق والتَّشْريع والغيب.

إن في الواقع العربي ما يدعم هذا المـوقف، موضـوعياً. فـالأشكال التي هي وليدة تجربة اجتماعية، كالأشكـال الشعريـة العربيـة، لا تتغير الا اذا تغـيرت التجربـة الاجتماعيـة ـ الثقافيـة التي أنتجتهـا، وتغـيرت القيم النـابعة من هـذه التجربـة، وتغيرت عقليـة المجتمع وعـلاقـاتـه بالأشياء ونظرته للعالم. ويصعب اليوم التوكيد على أن المجتمع العـربي تجـاوز، جذريـاً، هذه التجـربة. انـه، على العكس، لم ينتقـل بعـد، بوصفه كلاًّ، من مرحلة الشَّفَاهةِ والخطابة والذاكرة، الى مرحلة الكتابة والتقنية. وهذا يعني أنه لم تنشأ في المجتمع العربي أوضاع تتيح للوظيفة القديمة لـلأشكال الشعـرية فيـه أن تتغير. إن تـطور الشكل أو تغيـيره يفـترض ظهور وظيفـة جديـدة، ولا تولـد هذه الـوظيفة الا في مجتمـع تغيرت بناه القديمة، وتغـيرت علاقـاته بـالأشياء. وهـو يفترض كـذلك حرية الفرد، وحقه في الرأي والتعبير دون عوائق. وهذا غير متوافـر في المجتمع العربي. فالفرد، بـوصفه كـائناً حـرًّا يؤمن بما يشـاء ويعبِّر كـما يشاء، غيرُ موجود، بـل هو غـير مقبول، حتى عـلى الصعيد المفهـومي

النظري. ونفيه اليوم متواصل في «النظام» و«الحزب»، كما هو منفيٌّ أصلاً في «الأمة».

أضيف الى ذلك انه أصبح لأشكال الشعر في المجتمع العربي، بفعل عوامل الثبات والتمفصل بين «السياسي» و«الديني» و«اللغوي»، وظيفة دينية، أو شبه سحرية: وظيفة هوية في المقام الأول كما أشرت. فهذه الأشكال مرتبطة في آنٍ باللاّشعورين الفردي والجمعي. لا شعر باللغة العربية، خارج هذه الأشكال: هذا ما تؤكده المؤسسة، وتؤكده «الأمة». كأن هذه الأشكال أُنزلت من عَلُ، من سماء الموسيقى، مرة واحدة والى الأبد، في تطابقٍ تعبيريٍّ تام عن الهوية العربية والشخصية العربية.

في هذا ما يتيح لنا أن نخلص الى ثلاثة مبادىء يستند اليها النظام الثقافي السائد، في ما يتعلق بالشعر:

الأول، هو أن الشكل الشعري عند العرب قالب موسيقي، أساساً: وحدات ايقاعية تنتظم في سياق معين وتسمى بحراً.

الثاني، هو أن لهذا الانتظام دلالة كيانية (أونطولوجية): الكيان الذي يخاطب العالم شفوياً، هو كيان موسيقي ـ وزنيّ.

الثالث، هو أن للبحور الشعرية وجوداً موضوعياً ـ مادياً، يتجاوز رغبات الأفراد، من حيث أنها قيمة اجتماعية، ومن حيث أنها أساس ثقافي ـ حضاري.

ـ ٢ ـ

ربما نرى في ما تقدم العلّة التي تفسِّر عدم اهتمام النقد الشعري العربي بالشكل. لا النقد وحده، بل القراءة هي أيضاً لا تُعنى به. الغالب عليهما هو الاهتمام بالمضمون، وذلك لغلبة الثقافة ذات البنية الايديولوجية في المجتمع العربي. بل إنّ من يُعنى بالشكل، ولو قليلاً، يُتَّهم بأنه شكلاني ـ استهجاناً لعمله، ونفوراً منه. فالأصول، بحسب هذا الموقف، معيارٌ ليس لشعرية الشعر وحسب، بل لقومية الشاعر أيضاً، ولانتمائه العربي. ويقاس هذا كله بمدى القرب الى هذه الأصول أو البعد عنها. وهو إجمالاً قياسٌ اعتباطي ـ ايديولوجيٌّ يقوم على نوع من العصبية الانتمائية توجهها السياسة، ويوجهها غالباً الجهل بهذه الأصول ذاتها. ذلك أن المفارقة هنا هي أنّ ما يُعطي لهذه الأصول بهاءها وقوتها، إنما هو الشكل. فالشكل في الشعر الجاهلي، لا المضمون، هو العلامة على حضوره الابداعي. والقرآن نفسه شكل أولاً، من حيث أنّه تأسيسٌ لطريقةٍ تعبيريّة لم تكن معروفةً، ومن حيث أن هذه الطريقة هي، تحديداً، ما يميزه عن غيره من الكلام. ولو كان هذا الموقف شعرياً، بالمعنى الدقيق للكلمة، صحيحاً ومتماسكاً، لما كان يؤكد على محاكاة هذه الأصول، بل على الاقتداء بها ـ أي على إبداع أشكال تعبيرية جديدة، توكيداً على ابداعية الانسان العربي، وعلى حيوية الفكر العربي، وتجدده المستمرّ.

الأشكال صور. وبقدْر ما تتعدد الصور وتتنوع، تكشف عن غنى الرؤيا والرؤية وتنوعهما، وعن غنى العالم الذي تكشفان عنه. وقلة هذه

الصور، أو انحصارها في صيغ وقوالب محدودة، دليل على فقرهما، وفقر العالم الذي تكشفان عنه.

لا أشك في أن هناك مواهب كبيرة في الكتابة العربية، اليوم. لكن يبدو لي، مع ذلك، أن العالم الكتابي ضيق ومحدود. وهذا يعود أساساً الى خضوع هذه المواهب الى ثقافة أصولية تميل الى تضييق العالم لأنها تحصره بها، وتحول دون التفكير في ما يتجاوز حدودَها، باسم الدين مرّةً، وباسم السياسة مرّة، وباسم الهوية مرّة.

في هذا ما يفسر كيف أننا نجد في ثقافة الأصول ما يدفع العرب الى نقد التنوع أو التغير في الأشكال كما أشرت، وذلك توهماً منهم أن ثباتها يدعم ثبات الأصول، ويرسِّخ الهوية. ومثل هذا التغير دليل عند بعضهم على تغير الكاتب نفسه ـ أي على فساد هويته، وبالتالي فساد عمله. فثمة شعراء يُتهمون بالخيانة والعمالة والصهيونية لا لشيء إلا لأنهم يكتبون بأشكالٍ لا تَتطابَقُ مع الأصول. إنَّ مفهوم الهوية هذا، القائم على الواحدية والوحدة، تبسيطي، يسطِّح العالم، ويفرغه من المعنى، ويشوه انسانية الانسان.

ـ ٣ ـ

هذه النظرة الى الشكل هي التي تهيمن على المؤسسة الثقافية العربية، والذوق العربي العام. لكن مع ذلك، لأسبابٍ أو لأخرى، لا بُدَّ من دراستها على حدة، حَصل تغيّرٌ على مستوى الابداع الفردي: تغيّر في العلاقة مع الأشياء، أشياء الواقع والغيب، وتغير في العلاقة بالقيم والمعايير القائمة على الأصول ـ البدوية، والدينية

بخاصة. أخذ الهمّ الشعريّ يتمحور حول الكشف عن الجمال غير المعروف بدلاً من التمحور حول وصف الجمال المعروف. وبدأت الذاتية تكتشف قيمها الخاصة، في معزل عن القيم الجماعية. تكتشف، على نحو خاص، حريتها، واستقلاليتها، وصبواتها المفردة. وأخذ الشاعر يفيد من الثقافة بأنواعها ـ خصوصاً الفلسفية التأمّلية، والصوفية الذوقية، ويفيد من الفنون وبخاصة المعمارية. وهذا مما أتاح للمخيلة ولعوالم الخيال أن تتفتح، وتتيح بذلك للفكر وللجسد، معاً، مزيداً من التحرر والحضور. وكان على اللغة أن تستجيب لهذا كله فأخذ الشاعر يستخدم الفا عليّة المجازيّة، خصوصاً، الى اقصاها، بحيث اصبح المجاز كمثل موج داخلي في البحيرة التي نسميها القصيدة.

ومن الناحية المعمارية، صار بناء الجملة الشعرية نوعاً من البناء الهندسي ـ الموسيقي. وهو بناء يعتمد أساسياً على معرفة المزاوجة بين الحروف الصائتة والحروف الصامتة، فيما بين الكلمات، وفيما بين الجمل. ذلك أن هذه المعرفة هي التي تمكّن الشاعر من أن تكون قصيدته فضاء متموجاً وراسخاً في آن.

ويبدو في هذا الأفق أن البعد الهندسي من الأبعاد المكوِّنة في الشكل الشعري. وهو بعدٌ يتمثل في العناصر التي تجعل الشكل بناء متماسكاً وتخلِّصه من الهشاشة، والمجّانية، واللعب النّافِل. وبفضل هذا البعد يمكن أن تكون القصيدة عمارة ـ بأقواس ونوافذ وقباب. ويمكن أن تكون مدينة بشوارع وقناطر وجسور. ويمكن أن نرى حركة الظل

والضـوء. ونـرى زوايـا ومنحنيـات وأدراجـاً. ويمكن أن نـرى السعـة والعمق والعلوّ.

وهذا مما مهّـد لأن يصبح شكـل القصيدة الحـديثة سَنْفـونيّة حـركة وضـوء، عمق وسطح، خط ورسم، فـراغ وامتلاء، مـرئي ولامرئي. مهَّـد لكي يصبح الشكـل صورة دالـة لمدلـولٍ ـ معنى، هما معـاً، فيما وراء التشكيل، طاقـةٌ تتفتح بـلا نهاية. مهـد، بتعبير آخـر، الى زوال القـوالب البحوريـة الخليلية، زوالاً شبـه كامـل، والى تمحور الكتـابـة الشعرية حـول الطاقـة الحركيـة. وهي طاقـة تشير الى أن الـلامرئي في شكل القصيدة أكثر غنى وأهمية من المرئي، من حيث أن الشكل لم يعد قالباً، وإنما أصبح ترسيمةً للهَّب الداخلي ـ لهب التجربة الكتابية.

لم يعد الشكل قالبياً: عبارة تتضمن انقلاباً كامـلاً في مفهوم الشعـر والشكل. لم يعد ممكنـاً القول بـوجود شكـل (أو بحر أو وزن) وجـوداً مسبقاً، جاهزاً، مستقلاً بذاته، ـ صار الشكل، شعرياً، شكـلاً محدداً لعمل شعري محدد. وكما أنه لا نهاية للشعر، فلا نهاية لأشكاله. وهذا كله مما يتمثل في ما أسميه بزوال المرجعية المعيارية.

من المفيد في هذا الصدد أن نشير الى أن الشكل في الهندسة المعمارية العربية تطور بطرق أكثر غنى وتنوعاً منه في الشعـر، وذلك عـائد، كـما أرى، الى أنه لم يكن للهندسة مرجعية معياريـة كما كـان الأمر بـالنسبة الى الشعر.

وهذا هو الشأن في التجربة الصوفية، قياساً الى الفقه، والشريعـة، والفلسفـة. فقد حـولت الصوفيـة الدين الى تجـربـة ذاتيـة، وتجـاوزت الشريعة والظاهر، الى ما سمته الحقيقة والبـاطن، وأحلت محل المنهج

المعرفي العقلاني منهجاً معرفياً آخر. كانت التجربة الصوفية انقلاباً معرفياً عظيماً أسس لعلاقات جديدة مع الكون والله، ومع الانسان، ومع اللغة.

هكذا كان كل ما يتصل بالهندسة المعمارية، وبالصّوفية، عامل ابداع وحركية. فَمنعُ التجسيم دينياً، أتاح للمخيلة أن تبتكر مجالات جديدة تجريدية للتعبير. والغاء الطبيعة فتح المجال واسعاً لعمل الطَّبْع، واللعب العالِم، والتخيّل. ورفض الواقع والظاهر أتاح المجال للغوص في ما وراءه من الباطن الغيبي. كان المعنى العميق للشعر، في الجاهلية والإسلام الأول، يكمن في التعبير عن المعروف المرئي، فصار على العكس، يكمن في التعبير عن الغيب، عما لا يُرى بالعين، عما لا تمكن ملامسته. أن تكتب شعراً هو، في هذا المنظور، أن تصور ما لا يمكن تصويره. فلم تعد الغاية تمثيل المظهر الواقعي، بل الجوهري الداخلي.

ومن هنا تغير مفهوم الشكل أيضاً. أخذ شكل القصيدة يتجاوز المظهر المصوَّر بالكلمات، لكي يشمل باطنها. صار الشكل، بالاضافة الى أنه أبعاد وعلاقات من كلمات وفواصل ونقاط وبياضات وخطوط مرئية، أبعاداً وعلاقات غير مرئية تتولد عن مجاز متعدد (خيال، صورة، استعارة. . . الخ). نُضيف الى ذلك أن هذا التغير كشف عن بعد الزمن في الشكل، وبعد الحركة التي تتولد من اللقاء بين المكان والزمان ـ اللقاء الذي تحركه وتحييه الموسيقى/ الايقاع.

وهكذا استعاد الشاعر العربي العلاقة بالثقافة السابقة على الاسلام، في سومر وبابل واليونان وفارس والهند، عِبْرَ عراقة هذه الثقافة في

الشعر والفكر، والرسوم والتماثيل، وفي المعمار والموسيقى.

- ٤ -

الظاهر والباطن، أو لنقل: المرئي واللاّمرئي كلمتان مفتاحان لفهم التجربة الشعرية الحديثة، ولفهم ابعادها التشكيلية. لكل شيء بالنسبة الى هذه التجربة، وهي صوفيّة في الأساس، ولكل حدث خاصيتان - باطنة وظاهرة. والنموذج الأساس لوحدة هاتين الخاصيتين، في الشيء الواحد والحدث الواحد، هو الجسد. يعيش كلٌ منا جسده باطنياً، من جهة (الذاتية، التخيلات، العواطف، الاحساسات... الخ) ويعيشه، من جهة ثانية، ظاهرياً (نراه ونلمسه كأنه شيء بين الأشياء).

لا بدّ اذن، في فهم هذه التجربة، من التمييز بدئياً، في كل شيء، وفي كل حدث، بين باطنه وظاهره.

نُشير أولاً الى أن ظاهر الشيء ليس مجرد خارجه، وإنما هو الشكل الذي يتجلى به هذا الشيء، أو هو هيئته وصورته. هذا التجلي هو، بعبارة ثانية، مرئيُّ هذا الشيء - أو جانبه المرئي. وتجليات الأشياء هي التي تشكل ما نسميه العالم أو الوجود.

واذا كان الظهور طريقة في تجلي الشيء، فإن بطونه هو كذلك طريقة أخرى في تجليه.

والمسألة الأساس، معرفياً، هي كيف نعرف أو ندرك هذا البطون؟

الوجود، في هذه التجربة الشعرية، الصوفية الينابيع، كما أشرت،

هو إذن مرئيٌّ ـ لا مرئي، في آنٍ. هو، في آنٍ، ظاهر ـ باطن. وليس مرئيّه الا مجرد إشارة الى لامرئيّه.

المرئيُّ محدودٌ، منتهٍ. اللامرئي غير محدود، وغير منته.

معظم الناس، فنانين وغير فنانين، يعيشون في مجال المرئي، ويكتفون به. المرئي، الساطع، المحسوس: هذا ما أُسّست له النظرة الجمالية اليونانية.

اللاّمرئي، الخفيّ، الغامض: هذا ما أسست له الجمالية الصوفية العربية، استمراراً للجمالية القديمة السومرية ـ البابلية، والاسلامية بمعنى ما ـ في حدود النص القرآني. أدت النظرة الأولى الى أن يكون الشعر (والفن بعامة) محاكاةً للمرئي، قليلاً أو كثيراً، بشكلٍ أو بآخر، أعني محاكاةً لنموذج أو شيء موجود مسبقاً. وتكمن قيمة العمل الفني في مدى براعة المحاكاة ودقتها.

أما النظرة الثانية فقد أدت الى العمل على الكشف عن اللامرئي الباطن في الأشياء، والتعبير عنها، بطريقةٍ أو بأخرى. وقد فتحت، بِرَفضها تمثيلَ المرئيات، ومحاكاتها أو نقلها، عالماً جديداً للرؤية وفن الرؤية، وللكتابة وفن الكتابة.

ـ ٥ ـ

كيف نرى اللاّمرئي؟ أو بأية أداةٍ نراه؟

لا بالحاسَّة، ولا بالعقل: تجيب التجربة الشعرية. إنما نراه بما تسميه عين القلب، أو بالحدس، أو بالاشراق. أعني بنوع آخر من

التجلي المعرفيّ يتطابق مع الباطن اللاّمرئي. كأنما على الرائي أن «يمحو» خارجه (الحس، العقل) لكي يحسن أن «يثبت» باطنه، ولكي يمكن، من ثم، أن يلتقي باطن الرائي (العارف) بباطن المرئيّ (موضوع المعرفة).

ليست المعرفة أن نرى المرئيَّ. المعرفة هي أن نرى ما وراءه: اللامرئي. هي أن نعرف دخيلاء الأشياء.

إن ما نراه بالحس، خصوصاً، هذا الذي يُسمى الواقع كيانٌ لا ثبات له. يعيش في حركة متواصلة من التفتت والغياب. لا بدَّ اذن، من أجل رؤيةٍ معرفية صحيحة، أن نخترقه الى ما وراءه، الى نواته العميقة، حيث تتفجر حركة الحياة، وتكمن طاقتها الخلاقة. وليس هذا الواقع نفسه الا تجلياتٍ وصوراً لهذه النواة. كل شيء نواة لوحدةٍ متعددة المظاهر والأشكال. فالشيء، بحسب الرؤية الشعرية الصوفية، قابلٌ لكل صورة. لا تنتهي صوره. ولا تقوم الصورة ـ التجلي الا بهذه النواة.

في الكتابة، في التعبير، يحاول الشاعر، انطلاقاً من ذلك، أن يهبط (أو أن يصعد) الى نواة الأشياء، وأن يضع هذه المحاولة في لغة، في شكلٍ ـ صورة.

ولا تتمّ هذه المحاولة الا بانفعالٍ غامر يرجّ الجسد حتى النشوة ـ الانخطاف. هكذا، لا يقول الشاعر معنى الأشياء (نواتها، لانهائيتها) وإنما يقول تجربته: النشوة التي ترجّه، وانخطافه بالمعنى، ولانهايته. المعنى نفسه لا يقال ـ ذلك أنه ليس ثابتاً، وإنما هو في حركة دائمة من الولادة والتجدّد.

التجلي المعرفيّ يتطابق مع الباطن اللاّمرئي. كأنما على الرائي أن «يمحو» خارجه (الحس، العقل) لكي يحسن أن «يثبت» باطنه، ولكي يمكن، من ثم، أن يلتقي باطن الرائي (العارف) بباطن المرئيّ (موضوع المعرفة).

ليست المعرفة أن نرى المرئيّ. المعرفة هي أن نرى ما وراءه: اللامرئي. هي أن نعرف دخيلاء الأشياء.

إن ما نراه بالحس، خصوصاً، هذا الذي يُسمى الواقع كيانٌ لا ثبات له. يعيش في حركة متواصلة من التفتت والغياب. لا بدَّ اذن، من أجل رؤيةٍ معرفية صحيحة، أن نخترقه الى ما وراءه، الى نواته العميقة، حيث تتفجر حركة الحياة، وتكمن طاقتها الخلاقة. وليس هذا الواقع نفسه الا تجلياتٍ وصوراً لهذه النواة. كل شيء نواة لوحدةٍ متعددة المظاهر والأشكال. فالشيء، بحسب الرؤية الشعرية الصوفية، قابلٌ لكل صورة. لا تنتهي صوره. ولا تقوم الصورة ـ التجلي الا بهذه النواة.

في الكتابة، في التعبير، يحاول الشاعر، انطلاقاً من ذلك، أن يهبط (أو أن يصعد) الى نواة الأشياء، وأن يضع هذه المحاولة في لغة، في شكلٍ ـ صورة.

ولا تتمّ هذه المحاولة الا بانفعالٍ غامر يرجّ الجسد حتى النشوة ـ الانخطاف. هكذا، لا يقول الشاعر معنى الأشياء (نواتها، لانهائيتها) وإنما يقول تجربته: النشوة التي ترجّه، وانخطافه بالمعنى، ولانهايته. المعنى نفسه لا يقال ـ ذلك أنه ليس ثابتاً، وإنما هو في حركة دائمة من الولادة والتجدّد.

الكتابة، بالنسبة اليه، هي، والحال هذه، شكلٌ من أشكال المعرفة الميتافيزيقية. شكلٌ يتخطى مظهر الأشياء المحسوس، نحو أبعادها الداخلية، نحو ماهيّاتها.

تخترق هذه المعرفة، على العكس من المعرفة العلمية ـ العقلانية، الحدثَ إلى سرّه، والشيءَ الى دخيلائه. وأداتها، كما أشرنا، الحدس ـ الاشراق، النشوة ـ الانخطاف. وليس مضمون الفن أو الشعر شيئاً آخرَ غير هذه النشوة. الشعر، والفن بعامّةٍ، ينقلان انفعالاً ـ نشوة، ولا ينقلان فكرةً أو موضوعاً.

من هنا نفهم كيف أنه لا يمكن الشعر أو الفن، في التجربة الصوفية، أن يكون محاكاةً. ذلك أن محاكاة نموذج معروف مسبَّقاً، تناقض هذه النشوة. والفن بعامة هو، بالضبط، تعبيرٌ، لا عن الأشياء، بل عن نشوة الجسد ـ الحياة في التحامهما بمعنى العالم وأسراره عبر الأشياء. والفن كالحياة: ولادة وموت في هذه النشوة. بل، قل الموت هو نفسه، في هذه النشوة، حياة.

ولا ينطلق الشاعر أو الفنان، وفقاً لهذه التجربة، من مسبَّقٍ، سواء كان شيئاً أو فكرةً. فهو نفسه الذي يخلق الأفكار والحقائق، عبر التحولات التي يعيشها في هذه المسيرة ـ مسيرة النشوة التي تقوده على طريق ما لا ينتهي، طريق المعنى.

- ٦ -

الكلمة نفسها، وفقاً لهذه التجربة الشعرية، متجددة الدلالة وليس لها معنى مسبّق، أو جاهز، كما هي الحال في اللغة العادية. ففي هذه

اللغة، لغة النثر، والحديث اليومي، والتعامل، لا تكون الكلمة الا بمثابة الإناء الذي يحمل شيئاً. فهي، أساساً، وظيفة وفائدة. وهي اذن لا تُؤخَذ لذاتها وإنما لوظيفتها العملية. فهي أداة أو وسيلة لا غير.

غير أنها في التجربة الشعرية، تأخذ بعداً آخر.

لنقل إن الكلمة عنصر مرئي ـ ظاهر، غير أن دلالتها باطنة. وهي لا تأخذ هذه الدلالة الا بعد أن تُجَرَّدَ من دلالتها ومساراتها أو سياقاتها السابقة: تُجرد كلياً إلاّ من حروفها وموسيقاها. هذا التجريد هو ما يهيِّئها لكي تدخل في سياق الدلالة الباطنة.

وبدءاً من هذا التجريد الذي يعريّها من لباسها الظاهر السابق، تقدر أن تنفتح لعلاقات وأشكال متعددة. تكون، بتعبير آخر، قابلة لاحتمالات تعبيرية تتساوق مع الباطن واحتمالاته.

هكذا، لكل نصٍّ مستويان: الظاهر المرئي، والباطن اللامرئي. ليست الكلمات بحد ذاتها، هي ما يكوِّن النص، أو ما يعطيه هويته، بل هي الشحنة الانفعالية ـ الفكرية. وما يهمّ في دراسة النص هو هذه الشحنة. وبما أن الجمالية التي تقوم على المعروف هي جمالية مكرَّرة، فإن الابداع يرى ماهيّته الخاصة، محتوى وشكلاً، في الباطن (اللامرئي، المجهول). ولهذا ليست عناصر التشكيل أو التأليف خارجية، جاهزة (الوزن، القافية) وإنما هي، على العكس، إملاءٌ من باطن. فالباطن هو الذي يملي الظاهر، والقول إن الظاهر (القاعدة. . .) يجب أن يملي الباطن، قتل لحركيّة الابداع.

ليس الشكل، والحالة هذه، تنظيماً خارجياً لعناصر معينة، وإنما هو

تشكُّلٌ بوصفه تبلوراً لحركية الباطن، أو هو ظهورٌ يتجلى به وفيه الباطن. وبما أن الظهور هو ظهور باطنٍ معين، فإن الشكل لا يمكن أن يصبح عاماً أو قاعدةً وإنما الشكل هو نفسه تحرك يتبع حركة الظهور. انه الظهور نفسه متبلوراً، أو متشكلاً.

لنقل: الشكل تَمَفْصُلٌ كتابيٌّ بين الباطن والظاهر. أو هو ساحة لغوية ـ خطية بين المرئي واللامرئي.

وبما أن عمق القول يجيء من اللّامرئي، فإنّ شكلَ القول يَجيء هو أيضاً من اللّامرئي. الخارج وأشكاله تحقّق جاهز. والشكل، في التجربة الشعرية التي أعنيها، لا يجيء من الجاهز ـ بل يجيء من الباطن الذي لا يجهز أبداً، بل الذي يظل احتمالاً وانفتاحاً على التشكلات. وفي هذا ما يشير الى أن القول الشعري لا يحاكي الحياةَ اليومية (الواقع) ولا الطبيعة.

ـ ٧ ـ

لا ينقل القول الشعري ظاهر الطبيعة، أو الحياةَ لأسباب:

أولاً ـ اللغة التي سمَّى بها الخالق الأشياء هي نفسها لغة خلاقة. الشاعر، كمثل الصوفي يحذو حذو الخالق: يقول الأشياء كأنّه يخلقها من جديد. دون ذلك يُسجن القول وتسجن اللغة في تكرار المرئي المعروف، مما لا جدوى فيه.

ثانياً ـ تكرار المرئيِّ لا يوضحه. على العكس، يشوّهه ويحجبه.

ثالثاً ـ اللغة في التجربة الشعرية هي الوجود ـ من حيث أنها رَحِمٌ

للخلق، وتسميةٌ له. والكتابة الصوفية هي الحياة، وليست مجرد تعبير عن الحياة. والحياة صيرورة وتحول. الكتابة هي كذلك صيرورة وتحوّل.

رابعاً ـ الخيال طاقة ابتكار للاشكال والصور، طاقة تجديد لا تتجلى أبعاد الباطن الا بها. انه ضوء الشاعر الى العوالم الخفية. وهو ما يفجر طاقاته الكامنة. ولهذا يتجاوز الجانب القاعدي، المقنّن في الحياة والكتابة، ويهبط في حركية التجربة بقوة التخيل.

خامساً ـ من هنا، حين أقول: شكل، أقول: ابداع. والابداع بوصفه فعلاً بادئاً يتجلى بالضرورة في شكل بادىء.

كيف نبتكر لما لا يتشكل، للمطلق، شكلاً؟ تلك هي المسألة، وذلك هو رهان التجربة الكتابية الشعرية.

فليست المسألة مسألة قاعدة أو ظاهر، وإنما هي مسألة حركة، وباطن.

ـ ٨ ـ

اذا كان المعنى لا مرئياً، فكيف نضعه أو كيف نضع الانفعال به، في صورةٍ مرئية، أو في شكل؟

الشكل «بيت» مرئيٌّ «لساكن» غير مرئيٍّ. الشكل جسد: جسد المعنى. بين «الشكل» و «المعنى» وحدة «صورة».

وعناصر الشكل هي كلّ ما يكوّن هذا الجسد:

الكلمة، علاقتها بما قبلها وبما بعدها، موسيقاها، وايقاعاتها،

الفاصلة، البياض، الجملة ـ بنيتها، الصورة ـ الخيال، البنية الخطية، أو الدائرية التبسيطية أو التركيبية. . . الخ .

وفي هذا يمكن القول إنّ اللامرئي من الشكل ـ الصورة هو الأكثر أهمية. لهذا، كان الباطن اللامرئيّ هو الذي يحدد الظاهر المرئي. وهذا التحديد إفرادٌ للشكل، شكل العمل الفني المعني، عن أي شكل متحقق. لا يجوز لشكلٍ ما أن يكون على غرار شكلٍ آخر. لأنّ هذه الغِراريَّة اشارة الى أن العمل الفني مجرد تشكيل، ليس له باطن ـ ليس وليد تجربة، بل وليد صناعة.

الأولية في العمل الفني، هي للداخل، فهو الذي يملي الخارج، وفقاً لقوانينه لا وفقاً للقوانين أو القواعد الخارجية ـ الموضوعية.

الشكل مفرد، دائماً. هو إضافة مغايرة للخارج الموضوعي وأشيائه المرئية. انه انبثاقٌ من الداخل: ظاهرٌ خاص يعبر، تحديداً، عن باطن خاص، ويرتبط به كيانياً. وهو لا يحيل الى خارجٍ ما، نموذجٍ أو قاعدةٍ، وإنما يحيلنا الى ذاته.

الداخل، في التقليد، مشروط بالخارج: على نشوة الشاعر العفوية، كأنها ارتجال، أن تدخل في قالب جاهز، كأنه القيد. «الروح» تجد نفسها في جسدٍ جاهز مهيأ لها بقانون الخارج.

لكن، في التجربة الشعرية، على الظاهر أن يخضع للباطن. لا يكون الشكل، بحسبها، الا انفصالاً عن الخارج، وعن الجاهز، وعن النمطية والقالبية. ينبع أساسه، وحيويته، ودلالته من اللامرئي، حصراً، ومن مقتضياته حصراً. وفي هذا تُلتمس جدته وفنيته.

ـ ٩ ـ

«الابـداع والشكل»: هـذا هو عنـوان البحث. غير أنَّ مـا قـدمتـه يوضح بطلان هذا العنوان، لأنه يوحي بوجودٍ مستقل للشكـل الفني. وفي الفن، في الشعر خصوصاً، يتعذر الكـلام على الشكـل، مستقلاً، أو في المـطلق. الشكل، شعـرياً، هـو، وأكرِّر هنـا، الصورة المحـددة للعمـل الفني المحدد. وهـو، إذن، مُحَـايِثُ أبـداً. انـه جسـد العمـل الفني. وكما يختلف جسد عن جسـد، يختلف بالضرورة، شكـل عمل فني عن شكل عمل آخر. فلا قاعدة مسبقة أو معايير جاهـزة للشكل. انه كثرة، لا وحدة: لا نموذج له، ولا حدَّ له يقف عنده.

هكذا يجب أن يتغير العنوان لكي يصبح: الابداع/ الشكل.

ـ ١٠ ـ

جاء في «لسان العرب»:

١ ـ الشَّكـل: الشِّبْـه والمِثْـل (لكن شبـه مـاذا؟ ومثـل أي شيء). فمعنى الشكـل هنا يفـترض نموذجـاً مسبقاً. وهـو يشير الى أن الشكـل ليس ابتداءً، بل هو نتاج تـالٍ، هو نـوع من المحاكـاة. يقول «لسـان العرب»: هذا على شكلِ هذا، أي على مثـاله. ويقـول: فلان شكـل فلان، أي مثله في حالاته.

٢ ـ الشَّكل: المذهب، والقصد.

٣ ـ شَكْـلُ الشيء: صورتـه المحسوسـة، والمتـوهّـمة (الـلامـرئي في الشكـل). اذا غيرنـا الحركـة وقلنا: الشِّكـل (بـالكسر)، يصبـح معنى

الكلمة: غنج المرأة، وغزلها، وحسن دلّها. (هل في هذا ما يكشف عن البعد الجمالي في الشكل؟).

٤ ـ شَكَّل: صَوَّر.

٥ ـ أشكل/ أشكل عليه الشيء رآه الناظر اليه على غير الصفة التي عرفه بها، فأشكل عليه أمره. ومنه: المُشكِل، أي الأمر المشتبه.

٦ ـ شَكَلَ: شَكَلَ الكتاب، قيَّده بالإعراب، كأنما أزال عنه الإشكال والالتباس. شَكْلُ الشيء: قيدُه وحدّه.

هكذا يؤكد «لسان العرب» أنَّ شكل الشيء هو صورته، وقيده، وحدُّه، وأن تغيير الشكل يؤدي الى الإشكال.

ربما نجد في هذا ما يوضح لنا كيف أن الكتابة الشعرية الحديثة تبدو، في نظر معظم القراء العرب، إشكالاً ومشكلة. ونجد فيه، استطراداً، ما يسوِّغ، بالنسبة اليهم، دعواهم في أن اشكال الشعر (بحوره) التي عرفوها، يجب أن تبقى ثابتة، لأن الشعر بدونها يفقد هويته، وبهذا ينتهي بالنسبة اليهم، أعمق ما يعبِّر عن الهوية العربية: الشعر. فموت هذا الشعر يعني، على مستوىً ما، موت العرب.

وتلك هي المفارقة الابداعية، الحضارية: الشعر يكون ابداعاً متجدداً، أي شكلاً متجدداً، أو لا يكون الا سلسلة من القوالب والأنماط. ويكون إشكالاً، أو لا يكون إلا خطاباً تعليمياً ساذجاً.

وهي مفارقة تؤكد أن العرب اليوم، أعني عرب النظام الثقافي السائد، يحاولون أن يحيوا بثقافةٍ ماتت، ويحاولون أن يميتوا الثقافة التي هي وحدها المحيية.

رامبو ـ مشرقيا، صوفيا

ـ ١ ـ

لهذه القراءة تاريخ(*).

تعرّفت على شعر رامبو فيما كنت مأخوذاً بالتّجربة الصوفية خصوصاً ما اتصل منها بالجانب التعبيري ـ اللغوي. وكنت كلّما تعمّقت في قراءته، أقول في نفسي: كأنّ رامبو، رامبو «فصل في الجحيم» و «إشراقات» من السلالة نفسها، سلالة الجنون الصوفيّ. وخطر لي أن أنقل شعره الى العربية. غير أن الصعوبة التي واجهتها في نقله والتي اضطرتني إلى أن أرجىء عملي، أتاحت لي مزيداً من تفهم تجربته.

اتّضحَ لي أولاً أننا لا نجد في شعر رامبو تأثّراً بالثقافة التي تأثر بها كتاب الغرب وشعراؤه، آنذاك، عنيت الثقافة اليونانية من جهة،

(*) كتب هذا البحث، في الأصل، لكي يُلقى في جامعة بولونيا (ايطاليا) في اطار الدورة الثالثة للجامعة العربية الأوروبية (تموز/ يوليو ١٩٨٨) وضمن برنامج «قراءات متقاطعة»، أدارَهُ الكاتب والروائي الإيطالي أمبرتو ايكو. وفي هذا البرنامج يقدّم اختصاصيون أوروبيون قراءاتهم لأعمال عربية، ويقدّم اختصاصيون عرب قراءاتهم لأعمالٍ أوروبية. ثم نشر في مجلة «مواقف» العدد ٥٧، سنة ١٩٨٩. أعيد هنا نشر هذا البحث مُعدَّلاً ومزيداً.

والثقافة اليهودية ـ المسيحية من جهة ثانية، مما يعني، تبعاً لذلك، أن تجربته فريدة، داخل الثقافة الفرنسية ذاتها، وغريبة على الشعر الفرنسي.

واتّضح لي ثانياً أنه في رسالته الى ايزامبار وديميني يؤكد، من أجل رؤية جديدة للعالم، وكتابة جديدة، على ما كانت الصوفية العربية قد أكدته ـ تجربةً وكتابةً: في كلّ ما يتصل، على الأخصّ، بتعطيل فعل الحواسّ ـ بغيةَ الوصول الى حالة من الشّفافية في الشخص، تخترق كثافة العالم الخارجي المادي إلى شفافيته، بحيث يسمع الشّخص ما لا يُسمَع، ويَرى ما لا يُرى.

وهذا مما أغراني لكي أقرأ رامبو بوصفه شاعراً مشرقياً ـ صوفياً.

ـ ٢ ـ

ها أنا اذن، اقرأ رامبو بوصفه شاعراً مشرقياً ـ صوفيًّا. أعني، انطلاقاً من ذلك، أنّني أجد في شعره أبعاداً أساسية من الرؤية الابداعية العربية. وقد تثير صفة «العربية» هنا بعض الالتباس، لذلك أسارع فأوضح قصدي. انني استخدم هذه الكلمة بمعنى خاصٍّ وفي سياقٍ يَسْتبعدان العرق والقوميّة والدّين، بحصر الدلالة، بحيث تشير هذه الكلمة حصراً إلى تركيب ثقافيّ خاص، تمتدّ جذوره الى ما قبل الإسلام واللغة العربية، الى الهند وفارس واليونان، والى سومر وبابل، مروراً بالنبوّتين اليهودية والمسيحية. وهو تركيب ائتلفت عناصره المتباينة، في مناخ الإسلام، المتوسطي على الأخص، وأفصحَ عن هويّته باللّغة العربية. وهي، اذن، قراءة شاعر عربي يحاول أن

يستقصي البعدَ العربي، بهذا المعنى الثقافي الواسع، في رؤيا رامبو الشعرية وفي تجربته على السواء.

وتشير كلمة الشرق، ضمن هذا المعنى، الى الشرق العربي، الذي يشكل جزءاً عضويًّا، من كيان الشرق بكامله ـ الذي يظل على الرغم من تنوع شعوبه وثقافاته، وحدةً متميزة، إزاء ما نسمّيه بالغرب، في تنوع شعوبه ولغاته.

- ٣ -

ولد رامبو وعاش ومات في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (٢٠ اكتوبر ١٨٥٤ ـ ١٥ نوفمبر ١٨٩١) وأمضى من عمره القصير هذا أكثر من عشر سنوات في وسط عربي ـ إسلامي. فأولى رسائله من عدن مؤرّخة في ١٧ آب ١٨٨٠، وآخر رسائله من عدن أيضاً مؤرخة في ٣٠ نيسان ١٨٩١. انه القرن الذي شهدت فيه أوروبا تحولها الحاسم الذي قادها الى التقنية الحديثة. وهو يتميّز بتجاوز المرحلة اللاهوتية ـ الاقطاعية، ونشوء الاستعمار الامبراطوري فيما وراء البحار، والاستعادة العقلية لليونان، استعادةً أسهمت في تحطيم المسبَّقات الفكرية، والبنى الخرافية إجمالاً، وأسّست للنظرة العقلانية.

وفيما كانت الحياة في الغرب تتأسس على البعد الصناعي، كان الفكر الغربي يحلّل وينقد الذات والآخر في آن. وكان الآخر العربي في قلب تساؤلاته. ويمكن أن نعدَّ موقف إرنست رينان من ابن رشد والرشديّة في أطروحته التي قدمها في ١١ آب سنة ١٨٥٢، قبل ولادة رامبو بعامين، بين أبرز هذه التساؤلات النقدية حول الآخر العربي.

ومع أنَّ نقد الفكر العربي للفكر الغربي كان بعيداً عن الموضوعية والدقة بحيث يمكن القول إنّ هذا النقد كان يشهد على تطور الفكر الغربي أكثر مما يشهد على فهم الآخر العربي، فإن العقلانية الغربية نتيجة رافدين أساسين: الفلسفة اليونانية، والعلم العربي.

وقد تمحورت هذه العقلانيّة على معرفة المادة. وبما أن المادة تقاوم، فلا بد من النضال ضدّها، لاكتشاف خصائصها، وذلك من أجل فهمها وتحويلها. وتحويل المادة، بوصفها شيئاً أو موضوعاً، يقود بالضرورة الى تحويل الذات. هكذا أخذت العقلانية الغربيّة تتجلّى في حركةٍ متواصلة من البحث والتساؤل في كل ما يتصل بالموضوع والذات - أو لنقل، بتعبير آخر، الطبيعة والثقافة. وقد يكون رامبو، اعتقد، في خضمّ هذه التحولات، أن الكومونة قادرةٌ أن تفعل شيئاً في اتّجاهِ ما يتطلّع اليه. ونعرف جميعاً أنها غرقت في الدم، وجاء في إثْر ذلك، النظام الأخلاقي لكي يهيمن. وكان لهذا الفشل أثرٌ بارزٌ في نفس رامبو وحياته كما تفصح عنه رسالته الى ايزامبار. ولعل «فصل في الجحيم» لم يكن إلا فصلاً في الجحيم السياسي الفرنسي، أي نوعاً من المجابهة لذلك الواقع الجهم، شبه الوحشيّ.

- ٤ -

في مُناخِ هذه العقلانيّة - التقنيّة، ووراء الرفض الظاهر للآخر العربي، كانت تنمو حركة انفتاحٍ على الآداب والفنون العربيّة، تمتدّ أصولها إلى عصر النهضة الأوروبيّة. وأخذ ينشأ نوعٌ جديدٌ من الإدراك، يمكن أن ندعوه بالإدراك الجمالي، يتجاوز الإدراك الخارجيّ

السطحيّ للشرق العربيّ وثقافته، أعني التجاري ـ السياسي، ويتجاوز كذلك الوَصْفيّة السهلة، والتبسيطية الزّخرفية والتزّيينية. وبدأت حركة واسعة من استلهام هذا الشرق بأبعاده العميقة الخلاّقة، في الشعر، والرواية والحكمة، في التصوير والمسرح، وفي الموسيقى، مما يعرفه المعنيون جميعاً. ودعمت هذه الحركة ترجماتٌ لبعض الأعمال العربية ـ الإسلامية الكبرى، كألف ليلة وليلة، وبعض الكتب الصوفية، وبخاصة كتب فريد الدين العطار (كتاب النصائح الذي ترجمه سيلفستر دو ساسي (Sylvestre de Sacy) سنة ١٨١٩، وكتاب منطق الطير الذي ترجمه (Garcin de tassy) سنة ١٨٥٧، ونشره سنة ١٨٦٤.

هكذا أخذ ينشأ في قلب الهيمنة العقلانية ـ التقنية، عالم آخر يتصل بالجوانب الخفية في العالم، وبخاصة تلك التي تُفْلِتُ من كل محاولة للتحديد العقلاني. وهي تتجلّى، على سبيل المثال، في أبعاد اللاّنهاية، والسحريّة، والتخييل. أخذ المبدع الغربي يدرك أهميّة العلاقات الأخرى، فيما وراء العلاقات السببية الظاهرة المعروفة، المبرهنة عقلياً، ـ عنيت تلك العلاقات التي تنتج عن نوع آخر من السببية، مجهول، ولا تمكن البرهنة عليه. أو لنقل، بتعبير آخر، تلك العلاقات التي تولد شعوراً بالغامض، اللاّمنتهي، وبما يتجاوز أطر المنطق والعقلانية. وكان هذا في أساس الانقلاب الكتابي الغربي: تحطيم بيانية بوالو (مات ١٧١١) التي كانت تهيمن على النظرية الشعرية والكتابة، بعامّةٍ، والتي كانت مؤسسة على العقل، والدخول في عالم آخر ـ عالم التخييل والحلم، والغرابة السحرية. وهذا ما يسميه بورخيز، في كلامه على ألف ليلة وليلة، بالاحتلال الشرقي المدهش، للغرب. وهو

الاحتلال الذي ألغى هيمنة العقل على الإبداع الشعري، والفني ـ الروائي، إجمالاً، وأحل محلّه بُعْدَ اللاّنهاية.

هكذا بَدَا ـ في ضوء النتاج الابداعي الغربي الضخم في الشعر والتصوير والموسيقى والرواية والمسرح، ـ بَدَا أنّ الشرق العربي هو بالنسبة الى المبدع الغربي أشبه بِرَحمٍ لا نهائية للتخيلات والأشكال. ولم يكن عجيباً في ضوء هذا كله أن يجهر غوته قائلاً سنة ١٨١٦:

«انْجُ. اذهب إلى الشرق الصافي

تنشّق هواء الآباء»،

وأن يجيبه رامبو، الذي سيهربُ مِن «المستنقعات الغربيّة» بعد حوالى خمسين سنة:

«عائدٌ الى الشرق، وإلى الحكمة الأبدية الأولى»[1].

ـ ٥ ـ

لا أقصد في هذه القراءة أن أبرهن، وفقاً للمنحى الأكاديمي، على

(*) في قصيدة «حكاية» (المصدر نفسه، إشراقات، ص ١٦٠) خلاصة رمزيّة لما يمثّله شهريار في «ألف ليلة وليلة»، وللرحلة الصوفية التي يصفها العطّار في «منطق الطير». فاللقاء، من جهة، بين «الأمير» و«الجنيّ» يذكّر بألف ليلة وليلة. الأمير كمثل شهريار يقتل نساءه جميعهنّ. وتلك هي صورة الخارج. وتقدم القصيدة، من جهة ثانية، صورة عن البحث عن الدّاخل: الرّحلة الداخلية. فبعد السفر الطويل، يتجلّى أن الأمير هو نفسه الجنيّ، والجني هو نفسه الأمير (الطيور الثلاثون هي نفسها طائر السّيمورغ Le Simorgh). إنهما، ظاهريًا، ضدّان: أميرٌ وجني. لكنهما، باطنيًا، واحد. هكذا ينبغي على الشاعر أن يكتشف الجنيّ ـ أي العالم الخفيّ ـ الكامن في أعماقه.

أنّ رامبو متأثر بالفكر العربي ـ الصوفي. فمسألة التأثر غير مهمة في حدّ ذاتها، ذلك أن التأثر قائمٌ بوصفه ظاهرة تاريخية ترافق إبداعات الانسان بشكلٍ وثيق، وبوصفه ظاهرةً كونية. فلا شيء في الإبداع من لا شيء، وما في الذّات مسكونٌ بحضور الآخر قليلاً أو كثيراً، بشكلٍ أو آخر. المهمّ، إذن، هو كيفية التأثر، أو هو كيفية استخدام الذات المبدعة لمادّة التأثّر وعناصرها.

وسأهمل كذلك في هذه القراءة ما يقال عن رامبو من انه كان يعرف العربية وانه مات مسلماً، وكلّ ما يقال عن فريدريك رامبو، أبيه، من أنه كان يعرف العربية جيداً، وأنه ترجم القرآن الى الفرنسية، ووضع كتباً عن اللغة العربية. سأهمل ذلك، اذ من الممكن أن يعرف شاعرٌ العربية وأن يكون مسلماً دون أن يعني ذلك أيَّ شيء في اطار ما نذهب اليه في هذا البحث. لكن بالمقابل يجب أن نشير الى أن معظم الباحثين الغربيين الذين يدرسون تأثير الشرق على الغرب، يحددون الشرق بأنه اليونان أولاً، واليهودية ـ المسيحية ثانياً. وليس في شعر رامبو أي أثر مهم للثقافة اليونانية، أو للثقافة اليهودية ـ المسيحية كما أشرت، إلا سلبياً، أي بوصف شعره نسياناً شبه كامل لهاتين الثقافتين. فالشرق في شعره هو، إذن، شيء آخر.

أحاول اذن، في هذه القراءة، أن أتساءل حول هذا الشيء الآخر، مشيراً إلى أن رامبو يثور على الغرب الثقافي والحضاري، بعناصر غير غربية، يمكن أن نسميها عربية، بالمعنى الثقافي الواسع الذي أكّدت عليه في البداية، وأنه يؤسس بلغته الفرنسية لغربٍ شعريّ في أفقٍ صوفي ـ مشرقي[٢].

أُدرك، فيما افعل ذلك، أنّ قراءتي هذه لرامبو ستثير، على الصعيد النقدي، تساؤلاتٍ كثيرة ـ خصوصاً أنني أضع جانباً الكمّ الهائل من الدراسات النقدية حوله، والتي تتناقض فيما بينها، فيرى بعضها مثلاً أنه ثوري في أقصى اليسار، فيما يرى بعضها الآخر أنه مسيحيّ، عاش تجربة الخطيئة والخلاص، ويرى بعضها، مثلاً آخر، أنه نيتشوي ـ يكرز بإرادة القوة والانسان المتفوق، بينما يرى بعضها الآخر، انه، على العكس، معادٍ للدين ولجميع الأوثان الجنسية والوطنية والعائلية، وأنه الى ذلك سوريالي. هكذا، أضيف بقراءتي إلى هذه التناقضات تناقضاً آخر قد يكون الأكثر بلبلةً لأنه يخرج رامبو، كلّيًا، من الإطار النقدّي الغربي ـ ويضع شعره في أفقٍ آخر.

ـ ٦ ـ

أبدأ قراءتي بتحديد خصائص النص الرامبوي والذي يتمثل تَعْييناً في «فصل في الجحيم» و«إشراقات»، تحديداً من خارج ـ وهي نفسها الخصائص التي يتصف بها النصّ الصوفي.

١ ـ الخاصيّة الأولى هي أنّ هـذا النص مُغلَق (Hermétique)، بمعنى أنّه نصٌّ مبهَم أو هرمسي لكي نستخدم المصطلح القديم. والسرّ في ذلك أنه ينقل تجربة في المجهول، شأنَ النص الصوفي، الذي ينقل تجربة في الباطن الخفي (Caché). وهي تجربة متعالية، على الرغم من تأصّلها في الزّمان، لا نقدر أن نؤطّرها، بالإضافة الى انها تتجاوز حدود الطاقة اللغوية. فهناك محدودية للكلمات، أمام لا محدودية التجربة. اللغة تجيء من العالم، والتجربة تجيء مما وراءه. وهذه

التجربة رؤيا في اتساع دائم. وهذا ما تفصح عنه عبارة للنفَّري توضح تلك المحدوديّة، تقول: «كلّما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة».

وتنحصر قوة اللغة المحدودة هنا، والتي لا تنقلنا الى عالم التجربة، في كونها تكشف لنا عن مكان آخر، عن اللاّمقول، أو عمّا لا يُقال (L'Indicible) وحين نريد أن نصل اليه، نصل بطريقةٍ صوفية هي ما يُسمى في الاصطلاح بـ «الانخطاف Extase»، حيث نَتَواصل مع ما لا يقال، مع ما لا يوصف.

توضح لنا هذه الخاصية أن الشعر الحق ليس الوضوح والبداهة أبداً، وأنه على العكس، دخولٌ في عتمة العالم. وهذا الدخول نوع من التّيه، لكن التيه الذي يضيئه الحدس والقلب. وبهذا المعنى يعارض النص الرامبويّ الثقافة الغربية التي تتأسس على العقلانية ـ المنطقية، أي على كل ما يتعارض مع المعرفة الشعرية، تماماً كما يتأسس النص الصوفي على الباطن الذي هو موضع الحقيقة، على الخفي ـ المجهول، المتعارض مع الظاهر ـ مع الشريعة والمؤسسة.

وكما أعلنَ المتصوّف العربي الحرب على الظاهر العقلاني توكيداً للباطن الحدسي أو الرؤيوي، أعلن رامبو الحرب على الثنائية العقلانية الديكارتية التي تؤسس للمعرفة الموضوعية ـ العلمية في الغرب، وذلك في «رسالة الرائي»، على الأخص (lettre du voyant) معارضاً مقولة ديكارت (أفكر، اذن أنا موجود) بقوله: «أنا هي آخر» (Je est un autre)، ويمكن أن نصوغها بقولنا: «أفكر، اذن أنا لا أنا» ـ كما يقول المتصوف.

والشعر هو هذا الرحيل في المجهول حيث تغيب الأنا في نشوة

الانخطاف. وتصبح هي الوجود، والنحن، والهو: تصبح أنا لا أنا.

٢ ـ الخاصيّة الثانية هي أن النصّ الرامبوي المستقر في لغةٍ غـربيّة، هـاربٌ أبداً من الفضـاء الغـربي/ الفضـاء الإقليـدسي ـ الـديكـارتي. الفضاء الذي يفرض إكراهات (Contraintes) الحياة اليومية، العديدة المتنوعة. ونعرف جميعاً كيف أن حياة رامبو نفسها كانت نوعاً هـائلاً من الاستبسال، للهرب من هذه الإكراهات.

٣ ـ الخـاصيّـة الثـالثـة هي أن النص الـرامبـوي يتجـاوز الثنـائيـة الـديكارتيـة الذات/ المـوضوع (Sujet/ Objet) وهي ثنـائية عقـلانيـة تغذّيها نزعة الشك، وتحول دون المعرفة الشعـرية ـ المعـرفة الحقيقيـة. ومن هنـا لا بـد من دُفْعـةِ مـا اصـطلح عليـه بـ «القلب». لا بـد من التوحد مع الطاقة الحيويـة في الوجـود، من وحدة الـوجود. لا بـد من رؤيا شفافة للعالم تتبطّن أغواره، فيـما وراء العقلانيـة ومنطقهـا، وفيما وراء الذاتية والموضوعية.

المعرفة الشعرية صوفية: هي الحدس بما لا نراه، بالعالم غير المرئي، بتلك الحـالة البـدئية التي لا انفصـال فيها بـين الأنا والـوجود، والأنـا والنحن.

من هنا لا بد لفهم النص الرامبوي من قراءته بالطريقـة نفسها التي يُقرأ بها النص الصوفي: قبل أن نفهم العبارة، يجب أن نفهم الاشارة. وهذا ما يقوله الحلاج «من لم يطَّلع على إشاراتنا، لا تهديـه عباراتنـا». وقراءته إذن لدنيّة، نوعٌ من المُسَارَّة والتلقّن.

هكـذا يمكن القول، استـطراداً، عن نقد النص الـرامبوي، بـأنّه،

شأنَ النقد الذي كتب عن النص الصوفي، نقدٌ اختزاليّ (réducteur)، نقدٌ حِجَابٌ ـ حجَبَ الضّوء الأصلي في النصّ ـ ذلك أنه أهمل الإشارة اجمالاً، وتمسك بالعبارة.

٤ ـ الخاصية الرابعة هي أن النصّ الرامبويّ يكشف عن موقف رؤيوي نبويّ، شأن النصّ الصوفي. الكون بالنسبة الى الغربي موضوع مجابهة، وهو بالنسبة الى الصوفية موضوع مؤالفة. وفيما يجابه الغربي الكون مستنداً الى العقل، فإن الصوفي يتفهمه ويحتضنه بحدسه. الكون موضوعٌ خارجي عند الأول وهو عند الثاني داخليّ ـ هو قَلْبٌ وسريرة. فمعنى الكون متداخل بذاته، بمعنى وجوده. انه شخصي وليس موضوعياً. هكذا يَتماهَى مع الكون فيما ينفصل الغربي عنه. والطاقة الخلاقة عند الصوفي آتية من هذا التماهي. لا يدرك الكون بمجرّد الذهن أو التجريد العقلي، وإنما يعيشُه ويحققه. فالوجود ليس مجرَّد قضيّةٍ عقلية، وإنما هو رسالة. وفي هذا يتجلى معنى النبوة التي هي جوهرياً غير غَرْبيّة. ليس الكون عطيّةً للإنسان، وإنما هو أمانة. الإنسان مؤتَمَنٌ على الكون الذي يعيش فيه، وواجبه أن يحققه ـ أن يحقق «الحياة الغائبة» فيه. ذلك أن الفكرة بحسب هذه الرؤيا، لا توجد إلا في كونها حياة. والرهان الأساس إذن هو التّحقيق ـ الممارسة، وليس التنظير ـ التجريد.

- ٧ -

لكن، ما الطريق التي سلكها رامبو لتحقيق ذلك؟ يحسن، قبل محاولة الإجابة، أن نتذكّر حياة رامبو القصيرة، وأن هذه الحياة كانت

سفراً متواصلاً: كانت حركة الداخل مقرونةً بحركة في الخارج، مما يذكّر بحياة الصوفي ـ بطريقهِ وسلوكه: سلسلة متقطّعة يصعب حبكها في نسيجٍ متين. مجموعة تناقضات. فرارات وهروبات مفاجئة. دروب غير متوقّعة. إنها نفسها الطريق التي سلكها الصوفي، تلك التي تقودنا الى المجهول. لذلك يقتضي السّير فيها أن نتخلص أولاً من المعلوم، من مقولاته ومفهوماته، من طرقه التعبيرية ومن قيمه المؤسسيَّة. والسبيل الى ذلك هو أولاً في تعطيل عمل الحواس، أو فعلها. وتتبع قصيدته «صباح السكر» (اشراقات) مراحل الطريق التي يملكها المريد العارف: التضرّع الى الكائن الأسمى (الله)، شراب السمّ (الحشيش) أي الدخول في السّكر الذي يعطّل الحواس، رفض القيم الثنائية (الخير والشر)، وأخيراً نشوة الفرح والتطهّر (الفناء).

وفي رسالتي رامبو الى ايزامبار (Georges Izambard) (١٣ أيار ١٨٧١)، والى بول دوميني (Paul Demeny) وصفٌ دقيقٌ لما ينبغي القيام به للسير في هذه الطريق. يقول في الأولى: «أريد أن أكون شاعراً، وأنا عاملٌ على أن أصبح رائياً: لن تفهم أبداً، وربّما لن أعرف أن أوضح لك. المسألة هي الوصول الى المجهول بتعطيل الحواسّ كلها. الآلام هائلةٌ، لكن يجب أن أكون قوياً، أن اكون شاعراً بالولادة، ولقد تحقّقتُ من كوني شاعراً. هذا ليس خطأي أبداً. باطلٌ القول: أفكّر. ينبغي القول: أُفَكَّر. عذراً للعب الكلمات. أنا هي آخر. الأسف للخشب الذي يجدُ نفسه كماناً، والازدراء للذين لا يعون، الذين يُماحِكون حول ما يجهلونه جهلاً تاماً».

ويقول في الرسالة الثانية: «الدرس الأول للإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو معرفته لذاته، كامِلةً: يستقصي نفسه، يتفحّصها، يمتحنها، يتعلّمها. منذ أن يعرفها، عليه أن يثقّفها (. . .) أقول يجب أن يكون رائياً، أن يجعل من نفسه رائياً.

يصبح الشاعر رائياً بتعطيل الحواسّ كلها، تعطيلاً طويلاً، فائقَ الحدّ ومدروساً (. . .) إنه عذاب لا يوصف، يحتاج فيه الى الإيمان كله، الى القوة الانسانية الفائقة، كلها، حيث يصبح بين الجميع المريضَ الكبير، المجرمَ الكبير، الملعونَ الكبير ـ والعارف الأسمى ـ ذلك انه يَصِلُ إلى المجهول (. . . .).

إذن الشاعر هو حقّاً سارق النار. انه مكلَّفٌ بالانسانية، بالحيوانات نفسها، عليه أن يجعل ابتكاراته مدركةً، ملموسةً، مسموعةً. اذا كان لما يأتي به من المجهول (Là-Bas) شكلٌ، يعطي شكلاً، وإن كان بلا شكل، يعطي ما لا شكل له. يجد لغة ـ وبما أن كلَّ كلامٍ فكرٌ، فإن زمن اللغة الكونية سيأتي (. . .) وهي لغة ستكون من الروح إلى الروح».

إن ما يقوله رامبو في الرسالتين يكاد أن يكون استعادةً شبه حرفية، لكن بلغة حديثة، لما كان يقوله الصوفي العربي. وتجب الإشارة إلى أنّ رامبو في هذه الرسالة يطالب الشعراء بالجديد، شكلاً وأفكاراً، بانتظار تحقّق الشعر الذي يطمح اليه. ويقوّم الشعراء الذين سبقوه: لامارتين الذي هو «أحياناً راءٍ، لكنه مخنوق بالشكّل القديم». هوغو، «العنيد جداً الذي رأى جيّداً في نتاجه الأخير: فرواية البؤساء، قصيدة حقيقية»، موسّيه «الذي لم يعرف أن يفعل شيئاً. كل ما فعله فرنسيٌّ،

أي أنه كريهٌ الى الدّرجة القصوى»، وكان رومانطيقيو المرحلة الثانية: غوتييه، لوكونت دوليل، بانفيل رائين كثيراً، «لكن بما أن استقصاءَ اللاّمرئي وسماعَ ما لا يُسمع شيءٌ آخر غير استعادة روح الأشياء الميتة، فإن بودلير هو الرائي الأول، ملك الشعراء. انه إلّهٌ حقيقي».

وهذا التقويم يهدف الى مزيد من التوكيد على الرؤيا الرامبوية الشعرية، وعلى مشروعه الشعري. حين نبطل فعل الحواس، نبطل ما يفصلنا عن الجوهر العميق للأشياء. تبدو الحياة آنذاك تآلفاً كاملاً، ويبدو الانسان والطبيعة واحداً. في هذا المناخ تقوم العلاقات المباشرة الحية بين الموجودات، ويزول كل ما يفصل الانسان عن الانسان، وكل ما يعطل البراءة الأصليّة.

يقول رامبو عن الانسان، في صدد بحثه عن المجهول Poésies, (Ed. Gallimard, Paris 1973, Vagabonds, P 177): «بكل صدق فكريٍّ، التزمتُ في الواقع أن أُعيدَه الى حالته الأولية، بوصفه ابناً للشمس». وذلك بتحريره، عن طريق تعطيل الحواس، أي تشويش نظام المعرفة ونظام الحياة معاً، وهو ما يصفه بـ «فوضى الروح» التي هي «شيء مقدس» ـ تحريره من القيود المؤسسية، في شتّى أشكالها ومستوياتها، الاجتماعية والدينية والثقافية والأخلاقية. (المصدر نفسه، ص ١٣٤، ١٣٩ Alchimie du verbe, Délires). لماذا يكون وحشيًّا ذلك الذي يرفض الأخلاق السّائدة؟ (Mauvais sang) يتساءل رامبو، فاتحاً هاويةً بينه وبين ممثلي القيم السائدة ـ الدينية والثقافية: الكهنة، والأساتذة، والمعلمين. هكذا تنفتح الطريق التي تقود الى الحالة الطبيعية الأصلية. وفي هذا المناخ يمكن أن يولد الحب ـ الحبّ الجديد

الكوني، الحبّ الذي يجب أن يعاد ابتكاره (المصدر نفسه، ص ١٦٦ à une raison ١٣٤ folle). Délires, vierge بـالحب يمكن تـغـيـير الحياة. وبالحب، تصبح النفوس أكثر شفافيةً وأكثرَ قُـدْرةً على أن تَنْفـذَ الـواحدة إلى الأخـرى. ذلك أنّ المحبـة هي تفهم وغيريّـة، وهي التي تـوقظ في الإنسان إرادَة التغيـير. وهكـذا رفضَ بشـدة معـوّقـاتِ هـذا التغيير ـ ورفض على الأخصّ كلَّ ما يحوّل الدّين الى آلة استعباد.

يعـطي رامبو هنـا للشاعـر صورة المتصـوف نفسه، فهـو معـذّب في داخله، مرفوض في مجتمعـه، وتنبذه أخـلاقية «الشّريعـة»، لكنه يقبـل هذا الواقع وعذابَه. فالنهج الذي يُوصل الى الحقيقة لا يجيء من نظام المجتمـع، بل من نـظامٍ آخر يخـرقـه ـ نـظامٍ تعـدّه الشريعـة نفسُهـا خروجاً، ويعدّه النظام جنوناً. والمتصوف، شأن الشاعر الـرائي، هو، في مقيـاس الحقيقـة، العـارف الأسمى، لكنـه في مقيـاس الـظاهـر الاجتماعي أو الشريعة، كافرٌ وملعون.

والتجربة الشعرية هنا، كمثل التجربة الصوفية، محاولة لتحقيق مـا يستحيـل تحقيقُه عـاديًـا. انها في آنٍ مـوتٌ عن الحيـاة المؤسّسيـة، عن المعلوم، وسفَـرٌ في الأعماق لاكتنـاءِ المجهول. هـذا السفـر هـو طـريق المُسارَّة ـ حيث يلقّن الشاعـر، كالمتصـوف، الأَسرار. وليست كتابـات رامبو إلا مكاناً لتجليات هذه المُسَارَّة. وما يسمّيه رامبو بكيمياء الكلمة ليس إلا الوسيلة التي يمكن بها ابتكار أشكال تعبـيرية في مستـوى السرّ أو المجهـول. هذه الـطريق التي يصفهـا رامبـو هي نفسهـا، في اللغـة الصوفية، ما يُسمّى بمعراج السلوك الى المعرفة. والمعرفة هنا رؤياويـة، ولا شأن للعقل بها، وهي خارج حدود المألوف والعادي.

في ضوء ذلك يمكن القول ان تجربة رامبو الشعرية نوعٌ من الممارسة الرمزية ـ الصوفيّة. فهي تقوم على سلوك معيّن، يحتاج الى الجهد الكبير، وتحيط به آلام ضخمة، لكنه مع ذلك يثابر لتحقيق هدفه بوصفه شاعراً رائياً، كأنه يقول: من الموت تطلع الحياة، ومن السديم والجهل ينبثق النظام والمعرفة.

هكذا يبدو رامبو، شأنَ الصوفيّ، يرفض العالم الظاهر، مؤكّداً على أن الشعر اكتشافٌ للحياة الحقيقية الغائبة، لِلّامرئي. ويقتضي رفض هذا العالم رفضاً لنظامه المعرفيّ، أي أنّه يقتضي تعطيلاً لنظام كلامه، ونظام تعبيره.

وهذا يعني أن مهمّةَ الصوفي، أي الشاعر الرائي، كما يمثله هنا رامبو، ليست في وصف الأشياء المرئية، وإنما هي في اختراقها الى ما لا يُرى. فالخليقة كتابة سرية يفكّ الشاعر رموزَها. والأشياء هي كذلك رموز. النور، مثلاً، بوصفه شيئاً، لا تعبّر عنه الكلمة. وهو، بوصفه كلمة، أكثرُ من كونهِ نوراً: انه الحقيقة، أو اللّه.

مهمّة الشاعر، بعبارة ثانية، هي إعادة كتابة العالم، وفقاً لفهمه تلك الكتابة السّرية. هكذا يُسمّي العالَمَ من جديد. وفي هذا الأفق نفهم كلام رامبو على كيمياء الكلمة، وإعطاءَه الحروفَ ألواناً، وذلك من أجل أن تكون اللغة قادرة على التّطابُقِ مع الأشياء التي يكشف عنها، أي لكي تكون في مستوى تسمية العالم وأشيائه تسميةً جديدة.

يعني تعطيلُ الحواس قراءةَ العالم مجدّداً، أي رفضَ قراءته بالحواس التي تقدرُ أن تقرأه إلّا وفقاً لعلاقات المحسوس بالمحسوس، أي في إطار المعروف. تعطيل الحواس هو، في الحقيقة، تحريرُها. وهو، في

آنٍ، تحرير للعالم من صورته السائدة ـ من كونه مكتوباً. إن النظر اليه بوصفه مكتوباً يعني النظر اليه بوصفه مقيّداً ـ أو بوصفه ميتاً. يجب أن نحرّره من هذه الكتابة أيضاً، من هذا القيد، ونطلقه ـ وفي هذا يبدو كأنّنا نرده الى وضعه الأصلي، ما قبل الكتابي، أي إلى نوعٍ من الحالة الشفوية. في الشفوية يحظى بحيويته مجدداً. كبار معلمي الإنسانية علّموا بطريقة شفوية. وتعاليمهم التي نكتبها بعدهم تموت إن لم نقرأها بطرق مغايرةٍ دائماً. التعاليم لا تعلّم حقيقة الأشياء، وإنما تساعدنا على اكتشافها. وهي حقيقة متحركة لا جامدة، يجب تأويلُها باستمرار، لكي تظل حيّةً باستمرار. كذلك العالم: لم يُعْطَ للانسان لكي يقيّده في معرفة محدّدة، وإنما اعطي له لكي يؤّوله. العالم نهر لا نسبح فيه مرتين، وفقاً لعبارة خيراقليطس. كذلك يجب أن يكون الكتاب العظيم. حين ندخل الى الكتاب ـ وقد حددنا معنى كل كلمة، وعرفنا دلالته معرفة نهائية، فذلك يعني أنّنا قتلناه. كل قارىء، عبر الأزمنة، يجب أن يدخل الكتاب كما يدخل في نهر. حين يعود إليه مرة ثانية، يتغيّر تأويل الكتاب، ويتغيّر المؤول، ويتغير الكتاب ذاته. الكتاب هو قراءته أو تأويله. فليس الكاتب وحده هو الذي يكتب الكتاب، بل يشاركه القارىء أيضاً.

- ٨ -

يرافق تعطيلَ الحواس انفجاران معرفيّان: انفجار الأنا، وانفجار اللغة.

المظهر الأول لانفجار الأنا عند رامبو هو أن وعي الوجود ووعي اللاوجود يتجلّيان معاً وفي الآن نفسه. فالكوجيتو الرامبوي، إن صحّ

هـذاالتعبير، نقيضٌ للكـوجيتو الـديكارتي. انـه، بالأحـرى، كوجيتـو صوفيّ.

الأنا آخر: je est un Autre وهذا يعني أن الوجـود يمكن أن يكون من النّاحية الذاتية، شيئاً، وأن يكون من الناحية الموضوعية شيئاً آخـر نقيضاً. فالـوجود هـو نفسه وغـيره في آن. كمثل الأنـا ـ الذي هـو أنا وآخر معاً.

هكـذا يتحطم المفهـوم القـديم، المنـطقي والنفسي، مفهـوم وحـدة الأنا، أو وحدة الهوية. وتتفكك الذاتيّة. وفي هذا التفكك نكتشف أَن الأَنا، بالمعنى السـائد، القـديم مكوّن من اعـراف أو من مصطلحـات اجتماعية ـ تاريخية ـ ثقافية، وذلك بسبب خضوعه لعالم الظّواهر. فهذا الأنا ليس في الواقع إلاّ مستودعاً لأوهام الجماعة، أو لعالم القوانـين ـ أو لعالم الشريعة، كما يعبر الصوفي. انه يخبىء قيم الجماعة، وموروثاتهـا، ومعتقداتها، وطرق فهمها.

وما دمنا نعتقـد أَن الأنا هـو الأنا ولا شيء آخـر غيره، فـإن للذات وحدة فردية، ولها هويتها الخاصة. ويكون نظام المعنى هو النظام الذي يؤسسـه المنطق التقليـدي. لكن منذ أن نكتشف أن الأنـا ليس الأنـا، وإنما هو الآخر، فإن مبدأ الهويـة بمعناه التقليـديّ، يتزلـزل، وينتهي. وهذا يقود الى القول إن الشيء يمكن أن يكون نفسه والآخر. يمكن أن يكون الانسان الله، بمعنى ما، أو العكس. وتبعاً لذلك، ينقلب نـظام المعنى.

وانفجارُ الأنا إنما هو انفجار التعبير، أو انفجار اللغة.

نظام التعبير أو الكلام، في اطار عالمنا المباشر الظاهر، الذي تمارسه

الأنا التقليدية، الظاهرة، هو نظام المؤسسة، هو المصطلح، هـو المتَّفقُ عليه. أمّا نـظام التعبير الـذي تمارسـه الأنا الغـائبة، فهـو نقيضٌ لكل مُؤَسَّس. انـه يحاول أن يلتقط المجهـول، الغـائب، المتحـرك، خـارج الأعراف والمصطلحات.

ان اختراق عالم الظواهر، لا يتمّ الا باختراق لغته المؤسَّسية. هكـذا يمكن أن نصل الى الجديد، بلغة جـديدة. وبهـذا المعنى نفهم كيف أن التجديد، شعرياً إنما هو تهـديم لنظام المعـاني المؤسّسية الاصـطلاحية، وكيف أننا لا نصل الى الحقيقة، إلا بتجاوز الشريعة.

تلك هي التجربة الداخلية أو الصوفية التي تـطمح أن تـدرك ما لا يُدَرك. وهي تفصح عن ذاتها بما يُسمَّى، صوفياً، النشـوة أو السكر أو الانخطاف حيث يتجلى الأنـا الذي هـو الآخر. وفي مثـل هذه النشـوة تحدث حالة الاتحاد أو الوحدة ـ فيجهـر الصوفي: أنـا الله، وهي نشوة تفتح آفاقاً لمعرفة ما يُفْلِت من المعرفة. فبقدر ما تتزلزل الهـوية، ونحلم أن الأنا آخر، نقـدر أن نستقصي اللاّمـرئي، وأن نسمع الـلامسموع، كما يعبر رامبو (رسالـة الى ديميني، المصدر السـابق نفسه، ص ٢٠١). وليست الكتـابة هنـا إلاّ تثبيتاً لِلدُّوار، كـما يعبّر رامبـو أيضاً (je fixais des vertiges). ويستخدم رامبو في كتابته هذه كلمات رمزيّة صوفيـة، تـتردد كثيـراً، كمثـل العـطش والشرب والارتـواء، والجـوع، والأكـل والغذاء، والدمع والبكاء والضحك، والرقص والجنـون ـ وهي كلمات تترجم رغبة الشاعر في الاتحاد بالوجود، أو في الاستسلام الى الطبيعة ـ كـما نعبّر اليـوم. وكما يقـدم الصوفي نفسـه لله، يقـدم الشـاعـر نفسـه للشمس ـ رمزاً للانصهـار في الضوء الأصـلي للعالم، وفي نـاره، ورمزاً

للتخلص من جميع الأشكال، شأن الاتحاد الصوفي بالألوهة (قصيدة Mauvais sang) و (شمس وجسد Soleil et chair).

يتمثّل انفجار اللغة، الذي هو الصورة الكلامية لانفجار الأنا - يتمثل هذا الانفجار لدى الصوفية العربية في ما يُسمّى بـ «الشطح». والشطح، كما حدّدية الصّوفيّة، كلام يترجمه اللسان عن وجدٍ يفيض، أو هو عبارة مستغرَبة في وصف وَجْدٍ فاضَ بقوّته، وهاج بشدة غليانه وغلبته. وهو اذن تعبيرٌ عن حالة الرائي، حينما يكون في حضرة المجهول، أو حين يشعر أنه يتحد به. وفي هذه الحالة ليس الرائي هو من ينطق أو من يفكر، وإنما هناك سرٌّ هو الذي ينطق بلسان الرائي. لا الأنا - بل المجهول، أي تلك الوحدة الخفية بين الأنا والعالم. فالشاعر في هذه الحالة، شأن المتصوف، يتلاشى بوصفه أنا، ويبقى السر، تبقى الوحدة. والشطح هو نوع من سكر الكائن بكليّته، لا سكر الجسم المادي وحده. إنه نشوة خاصة، أبعد من أن تكون هذياناً أو هلوسة أو تخليطاً أو وسواساً. انه تجاوز للزمان والمكان في آن.

وفي هذا المستوى يمكن أن نسمي هذه الحالة جنوناً، ويمكن أن نفهم كلمة المتصوف الشّبْلي، والذي يرددها رامبو وجميع الشعراء الرائين كل بطريقته الخاصة: «خَلَّصَني جنوني. وأهلكه عقله» - والضمير هنا عائد الى الحلاج.

- ٩ -

أختتم هذه الملاحظات بالقول ان رامبو يبدو لي جديداً، في اطار الثقافة الغربية. لكنه في اطار الثقافة الشرقية - العربية جديد جزئياً أي

أنه جديد بطريقة تركيبه العناصر وإفصاحه. إن شعره تركيب من عناصر قديمة، لكن بأسلوب جديد. وهذا نوع خاص من الأصالة بل هو النوع الحقيقي: فإذا كانت الأصالة تعني ابداعاً لا ينهض على أي شيء قديم أو مستفاد، فإن معناها خاطىء ـ عدا انها لا وجود لها. فمثل هذه الأصالة ليست إلا توهمّاً.

أن تخلق هو أن تؤالفَ بين عناصر تختارها، وهو أن تصهرها في بنية مختلفة، خاصة، وأن تعطيها شكلاً خاصاً. والحاسم، تاريخياً، ليس أن تجد عنصراً ـ بل هو ماذا تفعل به، وكيف توظّفه؟

وأقول ثانياً، تبعاً لما تقدم، إن الحدس الشعري الرامبوي، بوصفه معرفة ـ انما هو حدس صوفي. وهو مناقض لأشكال المعرفة الغربية ـ العقلانية. فهذا الحدس لا ينقل معرفةً محددة واضحة، عن الانسان أو العالم أو الله، وإنما يفتح طريقاً. فالمعرفة ذوق، أو هي اختبارٌ شخصي لا ينقل، وأحياناً يتعذر حتى وصفه. ومن هنا لا نجد للنص الرامبوي معنى محدداً، وإنما هو جملة احتمالات، تتجدد دلالتها مع كل قارىء، وفي كل عصر.

ـ ١٠ ـ

كما كان رامبو صوفيًّا في كلامه، كان كذلك صوفياً في صمته.

لا يكون الكلام إلا بين ذات وآخر. ولكي يكون كلامٌ لا بد من أن يكون هناك تمييزٌ بين الذات والموضوع. الشاعر الرائي (أو المتصوف) يصل، في رحيله نحو المجهول، إلى الحد الأقصى. أي انه يصل الى حالة لا يمكن التعبير عنها بالكلام ـ وهذه هي حالة

اللاّكلام. البحث عن النشوة أي الوحدة مع المجهـول، يقود الى نـوع من الذوبان بين الذّات والموضوع، الى حالة ملتبسة يمكن وصفها بـأنها ليست ذاتاً وليست موضوعاً.

ثمّ إنّ مستوى هذا التّواصل لا يتمّ بـالكلام، وليس الكـلام وسيلةً لـه. انه كتـواصل الحب: نشـوة واتّحاد. وذلـك هـو الفـرح الأقصى: ينفتـح الكائن المغلق، عـلى ذاته، ويـذوب في الآخر. هـذا التواصـل الكامل يقطع السلاسل المؤسسيّة، بحيث تـزول المفهومـات الجامـدة، وينتهي كلامها. التحـرر في هذه الـوحدة، كـامل. والصمت هنـا هو صمت النشـوة العليا. لا يمكن وصفهـا ـ تبطل فـاعليّـة الكـلام، انها لحظة السعادة ـ لحظة الاتحاد مع الكائن الأصلي، أو العثور من جـديد على الأبدية كما يعبر رامبو.

Elle est retrouvée!
- Quoi? L'éternité
c'est la mer mêlée
Au soleil.

(المصدر السابق نفسه، ص١٤٥)

[ها هي، حظيتُ بها!
ما هي؟ ـ الأبديّة.
إنها البحر ممزوجاً بالشّمس.]

ومن هنا، في حالة اللاّكلام هذه، أهمية الرقص عند المتصوفة. وفي هذا تكون الفوضى مقدسـة. وفي ظني أن السبب في صمت رامبو، في انتقاله الى حالة اللاّكلام ـ شعـرياً، ليس بعيـداً عن ذلك. لكن هـذه

مسألة اخرى. (توقف عن كتابة الشعر، سنة ١٨٧٥/ أولى رسائله من عدن، ١٧ آب ١٨٨٠).

في حالة اللّاكلام هذه يمكن أن نقول بلسان المتصوف الباطن: حدود الجنة هي جسدي. وهذا يتعارض مع المؤسسة التي تقول بلسان الشرع الظاهر:

ـ الحياة الحقيقية التي هي غائبة على هذه الأرض الفانية، ليست ممكنة الا في العالم الآخر وهي مخصصة للمؤمنين الذين بلا خطيئة.

ـ الخلاص آتٍ في آخرة أجمل وأكثر حقيقية، وفيها يجد الانسان الحياة الأبدية.

ـ الرجاء بالحياة ـ غداً، وتحمّل عذاب الحاضر، بصبر.

أما الصوفي فيقول: يجب أن نمارس السعادة ـ السعادة الصوفية طبعاً ـ الآن. وبلوغ الموت، أي الآخرة، إنما هو بلوغٌ لذروة السعادة. فالسعادة تبدأ هنا والآن. وكذلك الأبدية. وحالة الاتحاد ـ انما هي الجنة، قبل الجنة. فالأبدية لا تنتظر، وإنّما تُعاش. ذلك أن الموت ليس الا حالةً طويلةً من الاتحاد، انه الحالة الأخيرة، أي العودة الأخيرة الى الكائن الكلي.

وفي هذا ما يتيح لنا أن نفهم كيف أن الأنا التي هي آخر، تتماهى مع الكائنات كلها. فالله هو الوجود كله، وكذلك الأنا هي الوجود كله.

يقول رامبو: لقد صرت أوبّرا ـ المصدر نفسه، ص ١٤٥، رمزاً لهذه الوحدة. ورمزاً لهذه الوحدة، يقول ابن عربي:

لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورة.

وفي هــذا الإطـار قــد نفهم تشتّت رامبـو، وانصرافــه الى السفـر والتجـارة، وكأنـه يعيش ما قـاله النفّـري: «إن لم تَشْهَد مـا لا يَنْقال، تَشَتَّتْ بما ينقال».

هكذا نحن مع دافيد غيردون (David Guerdon) في قوله ان حيـاة رامبو نفسها وحدة صوفية: إرادة منهجية في التطور المراقب نحـو هدف محدد، منذ طفـولته ـ في وحـدة وامتلاء. فـرامبو تـاجر الأسلحـة، هو نفسه الشاعر المراهق، مكملاً المصير نفسه، لكن بطرقٍ أخرى وأدواتٍ أخــرى. (L'itinéraire alchimique d'Arthur Rimbaud, Rimbaud multiple , Paris 1986, Ed. D. Bedou et J. Touzot P. 100) فلنقل اذن عن رامبو،مـا قالـه هو، وبصـوته في «اشراقـات» التي هي تتويج لمشروعه الشعري في تحرير الانسان، باعـادته الى ذاتـه، الى طبيعتـه الأصليـة، «ابنـاً للشمس» ـ لنقـل: «في مقــام بهيٍّ يحيط بـه الشرق كله، أكملت عمــلي الضخم، وعشت انـزوائي الشهــير»[٣]. (المصدر نفسه، حيوات، ٣، ص ١٦٤).

في «منطق الطير» لفريد الـدين العطار، تكشف الـطيور الثـلاثون، بعد رحلة حجّ طويلة، الطائـر العجيب السيمورغ، وتـدرك انه هي ـ ان هناك تماهياً بينها وبينه: الهوية واحدة، لكن الصور متعددة[٤].

ويقـول محي الدين بن عـربي: «من رآك من حيث هو، فـإنمـا رأى نفسه»، فلكي تعرف الآخـر، لا بدّ من أن تـراه من حيث هو، لا من حيث انت. ويخيـل اليّ أن رامبو، في هـذا المجال أيضـاً، مجال الحـوار بين الذات والآخـر، وفيما بـين الثقافـات، انما هـو مؤسّس ـ فقد رأى الصوفية أي الشرق، بوصفها آخر، من حيث هي، لا من حيث هو.

هوامش «رامبو ـ مشرقيا، صوفيا»

(١) يقول بيار برونيل (Pierre Brunel): «يمكن تحديد شرق رامبو بأنه شرقٌ فيما وراء كل كنيسةٍ، وكلّ فلسفة. ومن هنا إعلانه الحرب على المسيحيّة (...) ورفض البراهين، وكلّ مُحاجّة. (...) وهو ليس شرقاً ضائعاً، بقدر ما هو شرق لا يمكن بلوغه» (مجلة أوروبا Europe، عدد خاصّ عن رامبو، حزيران/ تموز ١٩٩١، ص ٧٥ ـ ٧٦).

(٢) يقول رينه شار في مقدّمته لشعر رامبو (غاليمار، باريس ١٩٦٥ ص ١٣): «ربّما كانت الأداة الشعريّة التي ابتدعها رامبو الجواب الوحيد الذي يقدّمه الغرب، المتخم، المعجب بذاته، المتوحش الذي فقد قوّته، لأنه فقد حتى غريزة المحافظة وشهوة الجمال، مُقابل التقاليد والممارسات المقدسة في الشرق والأديان القديمة، ومقابل السّحر عند الشعوب البدائية. أتكون هذه الأداة التي تمتلكها حَظّنا الأخير في أن نعثر من جديد على الطاقات الضائعة؟».

(٣) الشرق، بالنسبة إلى رامبو، مكانٌ جغرافيّ بِقدر ما هو مفهوم أو نظرة. إنه أفقٌ بقدر ما هو بعدٌ عموديّ. الاتّجاه نحو «الشرق» والبحث عنه للوصول إليه، هما كما رأينا المحرّكان الأكثر عمقاً في شعره. يؤكّد ذلك مسارُ حياته ذاته. فهذا المسار يشير إلى أنّ «الشرق» لم يكن رغبة أو حلماً وحسب، وإنما كان مطلباً. وهكذا ذهب إليه. أمن أجل ذلك توقّف عن كتابة الشعر؟ أم أنه ذهب إليه، بعد هذا التوقف، لكي يعيش بجسده ما تخيّله، وبحثَ عنه بشعره، وفيه؟ أو لعلّ هذا التوقّف عن الكتابة باللّغة تَمّ بتأثير الهاجس الآخر: الكتابة بالعمل؟ وهذا موقف صوفيّ أساسيّ يتمثّل في إيثار الممارسة على الكتابة. كأن الخلاص، إن كان ثمّة خلاص، إنّما يتحقّق بالعمل. وفي هذا يتاح له أن يختبر العالم، لا عبر كيمياء اللّغة (في الغرب)، بل عبر كيمياء العمل (في الشرق). كأنه أراد، كمثل الصوفيّ، أن يلغي المسافة بينه وبين التخيّل، فيخرج من الوَصْف اللغوي، ويتجاوز الوْهمَ الذي تخلقه الكلمات. كأنّه أراد، كمثل الصوفي، أن يكون جسده مكان التحوّل ـ بحيث يَتّحد مع الوجود كلّه، بدلاً من اتّحاده، جزئيًّا، مع المخيلّة.

ملحق ـ II
مختارات سوريالية

I ـ أفكار عامّة

ـ ١ ـ

«السّوريالية آليّة نفسيّة محضة، يُلتَمسُ بوساطتِها التّعبيرُ، شفـويًّا أو كتابيًّا، أو بأيّة طريقةٍ أخرى عن وظيفة الفكر الحقيقيّة. إمـلاء الفكر، في غيـاب كلّ رقـابةٍ يمـارسها العقـل، وخارج كـلّ اهتمـامٍ جمـاليّ أو أخلاقيّ.

وتنهض السوريالية (فلسفيًّا) عـلى الاعتقاد بـالواقـع الأسمى لبعض أشكـال التـداعيـات المهملة حتى ظهـورهـا، وبقـدرة الحلم العـاليـة، وبلعب الفكـر لعبـاً لا غـرض فيـه. إنها تحـاول تهـديم جميـع أشكـال الآليـات النفسية الأخـرى بشكلٍ نهائي، وأن تـأخـذ مكـانها في حـلّ المشكلات الحياتيّة الرئيسة».

أندريه بريتون

(بيان السوريالية، ١٩٢٤، غاليمار، سلسلة «أفكار»، باريس ١٩٧٢، ص ٣٧).

- ٢ -

«كلّ شيءٍ يدفع إلى اليقين بأنّ ثمّة نقطةً ما في الفكر، لا تناقُضَ فيها بين الحياة والموت، الواقعيّ والخياليّ، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصالُه وما لا يمكن، الأعلى والأسفل. ومن العبث البحث عن دافعٍ آخر للفاعلية السّوريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة».

أندريه بريتون

(ما السوريالية؟ هنريكينر،
بروكسل، ١٩٣٤. وراجع: السوريالية:
نصوص ومناقشات، هنري بيهار وميشال
كاراسو Henri Béhar et michel Carassou،
المكتبة الفرنسية العامة، باريس ١٩٨٤، ص٦).

- ٣ -

«تُمثل السوريالية، بالمعنى الواسع، أحدث محاولةٍ للقطيعة مع **الأشياء القائمة**، ولإحلال أشياء أخرى محلّها، شديدة الفعّالية والنموّ، والتي ترتسم حدودُها المتحركة بشكلٍ غير واضحٍ في أعماق الكائن... لم يحدث أبداً في فرنسا من قبل أن وَحَّدت مدرسة من الشّعراء، بهذه الطريقة، وبهذا الوعي القويّ قضية الشعر وقضية الوجود الحاسمة.»

مارسيل ريموند

(السّوريالية: نصوص ومناقشات، ص٧.
وسوف نعتمد هذا المصدر، اختصاراً، في المختارات
اللاّحقة، لأنه مصدر شبه جامع).

- ٤ -

«كان (بريتون) يميّز بين السّوريالية الأبـديّة التي نجـد عناصرُهـا في جميع الثقافات، والسّوريالية كما تجسّدت تاريخياً في فرنسا - بـين ١٩٢٤ (تاريخ البيان الأول) و ١٩٦٩ (تاريخ حلّ الجـماعة السـورياليـة، بعد ثلاث سنواتٍ من موته). العلاقات بينهما ثابتة، فقد نهلت السورياليـة التاريخيّة من ينابيع السّوريالية الأبديّـة، كذلـك انتعشت هذه بحضـور كائناتٍ محسوسة».

«بيهار وكاراسّو»،

(المصدر السابق، ص٧)

- ٥ -

«اكتشفت السّـورياليـة (فيـما وراء التـأثـيرات الأدبيـة) طـريقـةً من التفكير، ومنطقاً لا ديكارتيّاً، جعلاها تتبنّى الذهنيّـة السّحريـة. وبقدر ما وعَت قرابتها الفكريّة إلى المجانـين، والأطفال، والبـدائيين، قـادها الفضـول نحو الإتْنيّـات التي لم تُبدهـا المدنيّـة، ونحو الـتّراث الخفـائيّ (ésotérique)».

(المصدر نفسه، ص٨. حيث لا أذكر اسم القائل، سيكون مؤلّفا هذا الكتاب بيهار وكاراسّو، صاحبي القول.)

- ٦ -

«لا شيء يحول دون الكلام على نزعةٍ إنسانيّةٍ سوريـاليّة (. . .) إنها

تحطيمُ جميع الحواجز التي تحدّ الفَرْد، جاعلةً منه غريباً عن ذاته. فالسوريالية ترفضُ الموانع، والتّعارضات الثنائية (عقل ـ جنون، واقع ـ استيهام، طفل ـ بالغ، يقظة ـ حلم. . .). إنها تفترض أولّياً إنساناً استعاد وَحْدتَه، في حالة ابتكارٍ وخَلْقٍ دائمين».

(المصدر نفسه، ص ٩)

II ـ الحبُ

- ١ -

«الثورة الحقيقيّة، بالنسبة إلى السورياليين، هي انتصارُ الرغبة.

موريس نادو

(المصدر السابق نفسه، ص ١٢٠)

- ٢ -

«نظر السّورياليون، في كفاحهم من أجل التحرر، إلى الجنس (Eros) بوصفه قوّةً مُخَرّبةً، ورَفْضيّةً، يَنبغي رفعها في وجه الواقع القمعيّ».

(المصدر نفسه، ص ١٢٤)

- ٣ -

«يَنْبَعث (الحبّ السوريالي) من شَهْوةٍ بَلْبلَها انتظارُ سعادةٍ لا تقف عند حدِ إرْضاءِ الحواسّ، وحَده»

(المصدر نفسه، ص ١٣٢)

- ٤ -

«لا شأن للحبّ بطغيان الغرائز الهائجة. إنّ الصبوة العميقة للمخلوقات هي لممارسة حبّ مُفْرَدٍ، حبٍّ مجنون. غير أن الإكراهات الاجتماعية، والاعتبارات المادّية («ورواق الدّقائق والسّاعات والأيّام التي تتوالى ولا تتشابه» - «الحب المجنون» لبريتون) تُوشك أن تجعل من هذا الحب المُفرد أمنيةً مثيرةً أكثر منه واقِعاً معيشاً».

(المصدر نفسه، ص ١٣٤)

- ٥ -

«مِن غَيرِ مَساس باستخدام الوسائل التي يُحتِّمها تَغييرُ العالم، ومن هنا، خصوصاً، إلغاء هذه العوائق الاجتماعية، قد لا يكون من النّافلِ أن نقتنع بأن فكرة الحبّ المُفرَد (الوحيد) تنبثق من موقف صوفيّ (mystique)، ممّا لا ينفي أن يكون المجتمع الرّاهن قد حافظ عليها لغايات مُلتبسة. أعتقد، مع ذلك، أنني أستشفُّ تركيباً ممكناً يجمع بين هذه الفكرة ونقيضها».

بريتون

(المصدر نفسه، ص ١٣٤ - ١٣٥)

- ٦ -

«هذا البحث عن الحبّ المُخْتار الذي ينفي كلّ اتّجاهٍ نرجسيّ، يؤدّي إلى تمجيد المرأة المحبوبة، حتى وهي لا تزالُ محلومةً ومنتظرة، كما نرى في «الوحدة الحرّة» (قصيدة لبروتون) (. . .) فالشاعر يَهْوي ذائباً

في المرأة المحبوبة. وفي كائنٍ واحد يتحقّق «كلّ ما يُمكن أن يُنتظَر من داخلٍ ومن خارج» (بريتون)».

(المصدر نفسه، ص ١٣٧)

- ٧ -

«لكنّكِ، أيّتها المرأةُ، تأخذين مكانَ كلّ شَكْل، (. . .) أنت خلاصة عالمٍ عجيب، عالمٍ طبيعيّ، وأنت مَن يُولَدُ مجدَّداً عندما أغمض عينيّ. أنتِ الجدارُ وفَجْوتُه. أنتِ الأفُق والحضور (. . .) الكسوف الشّامِلُ. النّورُ. المعجزة: وهل تقدرين أن تفكّري بما ليس المعجزة فيما هي هناك تحت ثوبها اللّيليّ؟ هكذا يمّحي الكون رويداً رويداً أمامي، يذوبُ، فيما ينهضُ من أعماقهِ شَبَحٌ فاتِنٌ، تصعد امرأة كبيرةٌ ترتسم جانبياً، تبدو في كلّ مكانٍ دون أن يفصلني عنها شيءٌ في أكثر المظاهر رسوخاً مِن العالم المُنتهي. (. . .) تكبر المرأة الكبيرة. العالم الآنَ صورتُها. (. . .) لن تكوني أيّتها الجبالُ إلاّ البعيدَ مِن هذه المرأة، وأنا، إن كنت هناك فلكي يكون لها جبينٌ تستقرّ عليه يَدُها. إنّها تكبر. وها هو مظهر السّماء يتغيَّر بفعلِ نموّها السّحريّ. تسقط الشّهب في الكؤوسِ بسببٍ من فوضى شَعْرِها. يداها، لكن ما ألمسه هو دائماً جزءٌ من يديها. هوذا أنا لم أعد إلاّ قطرةً من المطرِ على بَشَرتها، إلاّ قطرةَ ندىً. أتحبّ، أيّها البحر غرقاك الذين يتَفَتّتون؟ أتحبُ عذوبة أعضائهم الهشّة؟ أتحبّ نقاءهم النادر وشَعرهم العائم؟ إذن، لتُحبّني، يا محيطي. تموّج في راحتيّ، أيّها الماء الشبيه بالدّمع، أيّتها المرأة التي لا حَدّ لها، التي تَغْمُر كلّ خليّة فيّ. تموّج في سمائي،

في صمتي، في أشرعتي. ولتضع طيوري في عينيك...»

«فَلّاح باريس» ١٩٢٨، لأراغون

غاليمار، ١٩٦١، ص ٢٠٨ - ٢١٠

(المصدر نفسه، ص ١٣٧ - ١٣٩)

- ٨ -

«كان أندريه بريتون يريد أن يسوّغ «السّلوك الغنائيّ»، ويُنادي به. قَدّم هو نفسه وجميع أصدقائه أمثلةً عديدةً في تمجيد المرأة، وعبرها، الحبّ الذي يُتيح «إنجازَ المعجزة». ويمجّد شعر إيلوار، هذا الكائن المفرد بغنائيّةٍ تدمجُ معها الكونَ بأكمله».

(المصدر نفسه، ص ١٣٩)

- ٩ -

تتنبّأُ بكِ الكواكب، تتخيّلكِ الغيوم
(....)
أغنّي الفرحَ الكبيرُ أن أغنيّكِ
طهارةَ أن أنتظركِ، براءةَ أن أعرفكِ،
أنتِ، يا مَن تُبْطِل النّسيانَ والأمل والجهل
تُبطل الغياب، وتضعني في العالم،

أغنّي لكي أغنّي، أحبّكِ لكي أغنّي
السرَّ الذي يخلقني فيه الحبُّ، ويتخلّص.

(ايلوار، «عاصمة الألم»، الأعمال الكاملة، لابلياد، غاليمار، ص ١٤٠ - ١٤١،
المصدر نفسه، ص ١٣٩ - ١٤٠)

- ١٠ -

«تتجلّى في قصائد بريتون وأراغون وإيلوار، وبيريه.... رؤيا سوريالية للمرأة. إنّها المرأة المُلْهَمَةُ المُلْهِمَة: تكشف الرّجلَ لذاته، فيما تكشف له أسرارَ الكون. فالمرأة، فيما تَمَثّل الواقع كلّه، هي الطّبّيعةُ، والأمُّ المؤاسية، وربّةُ الوَحْي أو الوَسيطة».

(المصدر نفسه، ص ١٤٢)

- ١١ -

«يبدو لي أنّ هناك نموذجين من النّساء يتيحان الحبَّ السّامي (sublime) لأنّهما يجسّدان مظهرين من الأنوثة بخصائص متميّزة تعزلهما عن جميع النّماذج: المرأة - الطّفل، والسّاحرة. تمثّل الأولى التّعبيرَ المتفائل للحبّ، وتمثل الثانية جانبه المتشائم.

تخلق المرأةُ - الطّفلُ حبَّ الرّجلِ الرّجوليّ ذلك أنّها تُكمله بشكلٍ دقيقٍ. يكشفها هذا الحبّ لنفسها، فيما يقذف بها في عالم مدهش تستسلمُ له كليًّا. إنّها تمثّل الحياةَ في أَوْجها، والرّبيعَ المتفجّر أزهاراً

وأنـاشيـد. (...) وهي تنتـظر الحبّ، انتـظار الـبرعم للشّمس، وتستقبله في حاضرٍ لم تأمله، لكن ببذخٍ يتجاوَزُ ما حلمت به.»

بنيامين بيريه

(المصدر نفسه، ص ١٤٣ ـ ١٤٤)

- ١٢ -

«المرأة ـ الطّفلُ هي التي فرضت نفسَها في المخيّلة السّوريالية، في نصوص بريتون» حيث «طوّر فكره خلاص الإنسانيّة بوساطة المرأة ـ الطفل.»

(المصدر نفسه، ص ١٤٤ ـ ١٤٥)

- ١٣ -

«لا يجوز أن ننسى مكانة الطفولة عند بريتون، رمز «الحياة الحقيقية».»

(المصدر نفسه، ص ـ ١٤٦)

- ١٤ -

«يمجّد بول إيلوار في شعره كله هذا الكائن الوحيد الذي يمتزج أخيراً بواقعٍ لا تبلغه الكلمات ولا الأفكار. ويمتزج البحث عن الحبّ مع البحث عن الوحدة. هكذا يأخذُ الحبّ بُعداً أسطوريًّا».

(المصدر نفسه، ص ١٤٩)

ـ ١٥ ـ

«الحبّ العظيمُ مدعوٌّ لتأليه الكائن الإنساني. (. . .) إنه يمثّل ثورة الفَرْدِ ضدّ الدين والمجتمع.»

ب. بيريه

(المصدر نفسه، ص ١٥٠)

ـ ١٦ ـ

«في مثل هذا المفهوم، تحلّ المرأة محلَّ **المُطلَق**».

(المصدر نفسه، ص ١٥٠)

ـ ١٧ ـ

«. . . أكيدٌ أنَّ الحبَّ الجسديّ والحبَّ الروحيّ واحِدٌ».

بريتون

(المصدر نفسه، ص١٥٢)

ـ ١٨ ـ

«ذلك أنّ تَكامُلَ العاشقَيْنِ يتيح لهما أن يخلقَا الكون، كما خلقهما هو نفسه».

روبير بينايون

(المصدر نفسه، ص١٥٣)

«في فعل الوحدة الكاملة، يصبح الإنسان من جديد، وقد تصالح

مع نفسه ومع العالم، يُصبحُ «العالم الأصغر»، «مُلخَّصَ الكون».

(المصدر نفسه، ص ١٥٣)

III ـ العقل / الخيال

ـ ١ ـ

«لا نزال نعيش تحت سيطرة المنطق. غير أنّ الطُّرقَ المنطقيّة الرّاهنة لم تعد تُفيد إلاّ في حَلّ مشكلاتٍ ثانوية الأهميّة. إن العقلانيّة المطلقة التي لا تزال رائجةً لا تتيح أن نتأمّل إلاّ وقائع واهية الصّلة بتجربتنا. (. . .) لقد انتهيْنَا بدعوى المدنيّة، وحجّة التقدّم، إلى أن نطرد من الفكر كلَّ ما يمكن أن يُصنَّف، خطأً أو صواباً، توهُّماً وخرافةً، وإلى تحريم كلّ طريقةٍ في البحث غير مطابقةٍ لما هو مألوف».

بريتون

(المصدر نفسه، ص ١٥٨)

ـ ٢ ـ

«العقل (عند السورياليين) هو أسوأ أعداء الفكر».

(المصدر نفسه، ص ١٥٩)

ـ ٣ ـ

«كان العقل «العاهرَ» الأكبر بالنّسبة إلينا، نحن السّورياليين الشبّان. كنا نعتقد أنّ الدّيكارتيين والفولتيريّين وموظّفي الذّهن الآخرين لم يستخدموه إلاّ للمحافظة على القيم السّائدة والبالية في

الوقت نفسه. ومنذ نهاية شتاء ١٩٢٤، استسلمنا بهذيانيةٍ إلى الآليّة (اللاإرادية)... وأضيف، موضوعيًّا، إلى اللّعب، اللّعب الرّصين، وإلى ذلك الغَوْص في اللّيل (في الجهة المعتمة من الأشياء، كما كان يعبّر الرومنطيقيون الألمان) والدّعوة المطلوبة دائماً إلى المُدْهش».

أندريه ماسّون

(المصدر نفسه، ص ١٥٩)

- ٤ -

«إن كان المنطق يمثل، وفْقاً لتعبير بريتون، «السجن الأكثر مَقْتاً»، فلأنّه لا يقدر أن يفهم الواقع الخارجيّ، ولا وظيفة الفكر.»

- ٥ -

«أن تظهر وقائع الحياة مترابطة، فذلك نتيجةٌ لعمليّة التّرتيب المشابهة لتلك التي تظهر الفكر مترابطاً، في حين أن عملَه الحرّ هو اللّاترابُطُ بالذّات».

سلفادور دالي

(المصدر نفسه، ص ١٦٠)

- ٦ -

«في صحراء المجرّد، العقلانيّ تنفجرُ في عبور دالي (باللّذة السائلة). ينابيعُ اللّاعقلانيّة المحسوسة. ولئن بدا لنا هذا الواقعيُّ المحسوسُ لا عقليًّا، فإنّ ذلك خطأ العقل وحده. فهذا العقل الوقح

الهرم انتهى بأن اتّخذَ أشكالاً هي من التّقييد بحيث أنّه كان على الفكر (esprit) أن يعلن وقوفه ضِدّه. لقد كدّسَ ظلامه، هو المشلول الشالّ، بين المفكر الجالس لكي يفكّر، والمادّة المتحركّة، المادّة الآخذة في التحوّل، كما لو أنّ هذه المادّة ليست مادّةً للفكر. كان هذا العَقْلُ الأحمق يوسّخ كل شيءٍ بالاحتراس الواقعيّ. والمثقّفون لا يحبّون المخاطرة» (. . .).

رنيه كريفيل

(المصدر نفسه، ص ١٦١)

- ٧ -

«يُجمّد المنطق تصوُّر العالم في سلسلةٍ من التّناقضات - الواقع والممكن. العمل والحلم، الحالة السويّة وحالة الجنون، - التي تشكّل جهاز المحافظة الاجتماعية، الهادِف إلى استدراكِ «كلّ إثارةٍ مغايرةٍ للمألوف» يقوم بها الفَرْد».

(المصدر نفسه، ص ١٦١)

- ٨ -

«الخيالُ هو وحده الذي يعمل. لا شيءَ يقدر أن يَجْعلني أتَحقّق من الواقع، أو يؤكّد لي أنني لا أبْنيه على هذيانٍ تأويليّ - لا دّقة المنطقة، ولا قوة الإحساس».

أراغون (فلاح باريس)

(المصدر نفسه، ص ١٦٢)

- ٩ -

«الخيالُ الذي يحمله كلٌّ منا في نفسه هو وحده القادرُ أن يُزيلَ الممنوعَ من المجالِ الذي لا نقدر أن ندخل إليه، إلاّ به (الخيال). هو وحده قادرٌ أن يُزحزح «قضبان المنطق».

(المصدر نفسه، ص ١٦٢)

- ١٠ -

«ما أُحبّه فيك بشكلٍ خاص، أيّها الخيالُ العزيز، هو أنّك لا تسامح. إنّ كلمة حرّية هي وحدها التي لا تزال تهزّني (. . .) وأن نجعل الخيالَ عبداً (. . .) هو أن نتهرّبَ من كلّ ما نجده، في أعماق ذاتِنا، من العدالةِ العالية. الخيال هو وحده الذي يَعْرض لي ما يمكن أن يكون، وهذا كافٍ لإزالة الممنوع الرهيب ولو قليلاً، وكافٍ أيضاً لكي أستسلمَ له دون خوفٍ من الخطأ (. . .)

أندريه بريتون

(المصدر نفسه، ص ١٦٣)

IV ـ الكتابة الآليّة (اللاّإراديّة)

- ١ -

«لا يقتصر الفعل (فعل الكتابة الآلية) على اللّغة. فهذه الآليّة تقدّم أيضاً كشوفاً عن الإنسان، وعن مناطق فكره حيث «تتأسّس الرّغبةُ دون عائق.»

(المصدر نفسه، ص ١٧٨)

- ٢ -

«تفتح الكتابة الآليّة باستمرارٍ أبواباً جديدة على اللاشعور، وهي تزيد مَخزونه تِبْعاً لمواجهته بالشعور وبالعالم. يمكنها كذلك، بالقياس ذاته، أن تجدّد هذا الشعورَ وهذا العالم، إذ يتحرّران من الشّروط البغيضة المفروضة عليهما، وتخفّ بذلك وطأتُهما على الفَرْد.»

بول إيلوار

(المصدر نفسه، ص ١٧٩)

- ٣ -

«حتى عندما جُرّبت وسائل أخرى لاكتشاف اللاّشعور، فإنّ الكتابة الآليّة ظلّت الوسيلة التي يلجأ إليها غالباً السّورياليون.»

(المصدر نفسه، ص ١٧٩)

- ٤ -

«ليست احتجاجات النقد الماكرة، العدائيّة واليقظة خصوصاً حول هذه المسألة (الكتابة الآلية) هي التي ستمنعني من الاعتراف بأنني اعتمدت، طول سنواتٍ، على الدَّيْن المتدفّق للكتابة الآلية من أجل تنظيف الاصطبل الأدبيّ، تنظيفاً نهائيًّا. وفي هذا الصدّد، ستبقى إرادة فتح السّدود عالياً هي، دون شك الفكرة الخلاّقة في السّوريالية».

أندريه بريتون

(المصدر نفسه، ص ١٧٩)

- ٥ -

«طبيعيٌّ أنّ ما ظهرَ أوّلاً في هذا اللقاء بين الشّعر والكتابة التي ليس فيها أيُّ إعمالٍ للفكر، إنما كان قرار الإفلات من الإكراهات: العقل يراقبنا، والفكـر النقديّ يكبحنـا، ونتكلّم وفقاً لـلأعراف واللّيـاقات. وتكشف لنـا الكتـابـة الآليّـة عن وسيلةٍ للكتـابـة في معـزلٍ عن هـذه القوى، (. . .) وفي تحرّرٍ من اليوميّ ونظره المزعج. ومن هنـا اقترنت حريّات الكتابة في تاريخ السّوريالية **بتجارب النّوم** (. . .).

كانت الكتابة الآلية تهدف إلى إزالة الإكراهات، وإلغاء الوسـائط، (. . .) وكانت تضع اليدَ التي تكتب في تماسٍّ مع شيءٍ أصليّ، جاعلةً من هذه اليد الفّعالة سَلْبيّةً سيّدةً، لا «يداً بريشـة» - أداةً، آلةً عَبْـدةً، بل قوّة مستقلّة، لا حَقّ لأحـدٍ عليها، ولا تخصّ أحـداً، ولا تقدر ولا تعرف أن تفعل شيئاً إلاّ الكتابة: يداً ميتةً تشبه يدَ المجد التي يتحـدث عنها السِّحر. . . (. . .) هذا ما تذكّرنـا به أوّلاً الكتـابة الآليـة: اللّغة التي تتيحها لنا ليست سلطة، ليست سلطة قول. إنها ليست أبداً اللّغة التي أتكلّمها. فيها لا يتكلّم «الأنا» إطلاقاً. إن خاصيّة الكلام العاديّ هي أنّ فهمَه جزءٌ من طبيعته. لكن، في هذه النقطة من التجربـة، لا تكون اللّغة لغة تفاهم. من هنا مجازفة الوظيفة الشعريّة. فالشاعر هـو مَنْ يفهم لغةً بلا تَفاهُم.

موريس بلانشو

(المصدر نفسه، ص ١٨١ - ١٨٣)

V ـ الحلم

ـ ١ ـ

«يُعدّ الحلم منذ القِدَم شكلاً من أشكال الوحي. وفي الحلم تتكلّم الآلهة مع ضحاياها. مع ذلك نلاحظ أنّ هؤلاء الذين عُنوا بتدوين أحلامهم، في معزلٍ عن الاهتمامات الأدبية أو الطبيّة (. . .) لم يفعلوا ذلك لإقامة علاقاتٍ مع شيءٍ ما يتجاوز الطّبيعة. يمكن القول إنهم شعروا بأنّهم كانوا فيما يحلمون، أقلّ إلهاماً منهم في أيّ وقتٍ مضى. أنهم يسجّلون بأمانةٍ موضوعيّةٍ ما يتذكّرون من أحلامهم. بل يمكن القول بأننا لا نستطيع أن نحقّق موضوعيّةً أكبر من تلك التي نحقّقها في سَرْد الحلم. إذ لا شيء هنا يتدخّل بين الواقع والنائم، كما هي الحال في اليقظة، حيث الرقابة، والعقل. . . الخ.»

أراغون

(المصدر نفسه، ص١٨٧)

ـ ٢ ـ

«(. . .) الحلم وحدهُ يتيح للإنسان أن يمارس جميع حقوقه في الحريّة. لا يعود للموت معنىً غامض، بفضل الحلم، وبفضله يتغيّر معنى الحياة.

(. . .) ما الورقُ، ما القلم، ما الكتابة، ما الشّعر، أمامَ هذا العملاق الذي يأسِرُ في عضلاته عضلات الغيوم؟

(. . .) تفتح السّوريالية أبواب الحلم لجميع أولئك الذين يبخلُ

عليهم اللّيل. السّوريالية هي ملتقىً لافتتاناتِ النّوم، الكحول، التّبغ، الأثير، الأفيون، الكوكائين، المورفين، غير أنها كذلك محطِّمةُ السّلاسل، لا ننام، لا نشرب، لا نتخدّر ونحلمُ، وتدخل إبَرُ المصابيحِ، في أدمغتنا، تلك الإسفنجة العجيبة التي لا ذهَب فيها. . .»

بوافّار، إيلوار، فيتراك

(المصدر نفسه، ص ١٨٩)

- ٣ -

«لا أظنّ أنّ الحلم هو تماماً نقيض الفكر. ما أعرفه منه يجعلني أميل إلى الاعتقاد بأنه ليس إلا شكلاً من الفكر أكثر حرّيةً، وأكثرَ خصوبةً».

بيار ريفيردي

(المصدر نفسه، ص ١٨٩)

- ٤ -

«دافعَ السورياليون بأكبر قوّةٍ عن حقوق العالم، عندما كانوا أكثرَ انخراطاً في العمل السّياسيّ. وضعت السّوريالية نفسها في خدمة الثّورة، لأنّ الثّورة هي في خدمة الحلم».

(المصدر نفسه، ص ١٨٩)

- ٥ -

«لم تَبْقَ للفرد الوحيـد، الضّائـع في مدّ الجمهـور المجهول وجَـزْره، وسط الهجوم الذي يتعرّض له باستمرار، في دوّامـة المشاعـر والأفكار، لم تَبْقَ لـه إمكانيّـة للمحافـظة على نفسـه، إذا لم يتعهّـد اللّيـل بِمَحْـو المضايقات والعقبـات، وبأن يختـار له مـا يحتاج أليـه لكي يَبْقى. وإذا تمكّن أن يقـرأ في حلمـهِ، فـإنـه يعـرف الـدَّورَ الـذي اخْتِـيرَ لـه بـين الأحياء».

ماكسيم ألكسندر

(المصدر نفسه، ص ١٩١)

- ٦ -

«الكتابة الآليّة، قَصص الأحلام، اصطناع الهذيان - هذه التّقنيات في اكتشاف اللاّشعور، والتي تستخدم بـالتوازي أو تتـابعيًّا، تتيـح إذن اكتشافَ حركيّة الخيال. وربّما ظهرت مع مفهوم «اللاَّعقلانية الملموسة» وظيفة المعرفة في امتزاجها الوثيق بـوظيفة الـرّغبة. ويشجّـع الغوصُ في اللاّشعور تعميقاً للواقع الـذي هو ابتكـارٌ له. هكـذا زُحْزِحت حـدود العـالم، لأنّ العالمَ أُعِيـدَ خلقُه، ولم يعـد ثمّة انفصـالٌ بين المـوضـوعيّ والذاتيّ».

(المصدر نفسه، ص ٢٠٣)

VI ـ ما وراء الواقع

ـ ١ ـ

«عرف السّورياليون، بمقتضيات مسيرتهم وبظروفهم التي قادتهم إلى تفضيل العمل، أن يتجنّبوا مخاطر رومنطيقيّةٍ صوفيّة، تجنب الواقع، كان من الممكن أن تؤدّي بهم إلى الغَرق في عدميّة اليأس. كذلك لم ينظروا إلى الحلم بوصفه ملجأً، فيما وراء حدود عالمٍ عاجز عن إرضاء الفرد؛ بل نظروا إليه دائماً بوصفه حافزاً له، لا يدفعه إلى الرضى بشروطه المفروضة عليه، بل إلى تجاوزها بطاقتهِ المستعادة كلّها.

تتجه السّوريالية، في الحركة ذاتِها التي تستقصي بها الأعماق الذّاتية، إلى العالم الخارجيّ ـ لا لكي تتعرّف إليه، كما هو، بل لكي تُعيدَ خلقه وفقاً لقوانين الرّغبة».

(المصدر نفسه، ص ٢١٧ ـ ٢١٨)

ـ ٢ ـ

«الوجودُ هو في مكانٍ آخر».

بريتون

(المصدر نفسه، ص ٢١٩)

ـ ٣ ـ

«هناك، بالنسبة إلى بريتون، تداخلٌ وثيقٌ بين الضّرورة الطبيعيّة التي تنظّم العالم والضرورة الإنسانيّة، تتحقّق بوساطته غالباً تطلّعات

الفَـرْد العميقـة. ويبـدو من الممكن التّصالـح بـين الإنســان والعـالم الخارجيّ، منذ أن يبطل الشعور بـأنّ هذا العـالم غريبٌ أو مُعـادٍ. كان من الضروري لتحقيق هذه المصالحة أن تبدأ السّوريالية برفض واقعيّـة العالم. ولم يكن هذا الرّفض إلا المرحلة الأولى في حركةٍ جدليّةٍ مـدعوّةٍ للتجدّد حتى بلوغ الهدف الأخير: الوحدة مع العالم.»

(المصدر نفسه، ص ٢٢٧)

- ٤ -

«إنّ مبــدأ النَّهْج الســوريـالي ليس العقــل الهيجـليّ، أو العمــل الماركسي: إنه الحرّية.»

فرديناند آلكييه

(المصدر نفسه، ص ٢٣٠)

- ٥ -

«أرجو أن يُنتبَه إلى أنّ الأبحاث السّوريالية تتطابَقُ بشكلٍ بـارز مع الأبحاث السيميائية في الهدف: ليس الحجر الفلسفيّ شيئاً آخر غير مـا يُتيـح لخيال الإنسـان أن يثأرَ بقـوّةٍ من جميـع الأشيـاء، وهـا نحن من جديدٍ، بعـد قرونٍ من تـدجين الفكـر والخضوع المجنـون، نحاول أن نحـرّر بشكل نهائيّ هـذا الخيالَ «بتشـويش لجميـع الحـواسّ، طـويـل وعظيم ومدروس.»»

أندريه بريتون

(المصدر نفسه، ص ٢٥١ - ٢٥٢)

- ٦ -

«بين السّحر العالي» وما لا يخاف بريتون من تسميته بـ «الشعر العالي»، وحدة عميقة من الاهتمام كما يبدو. ويوضح أنطونان آرتو في «المسرح السّيميائيّ» محمولَ اللّقاء بين الإشراق الشعري والحقائقِ الرّاسخة في التراث.»

(المصدر نفسه، ص ٢٥٢)

- ٧ -

«وجدَ السورياليون عِبْر ممارسة الشّعر، معنى **العمل السيميائي العظيم**، وهو إدخالُ المُريدِ initié في أسرار الكون.»

(المصدر نفسه، ص ٢٥٤)

- ٨ -

«نعرف أن كلمة شعر لا تشير إلى صناعة عاديّةٍ إلاّ بالنسبة إلى أولئك الذين يقلّصونها في صياغةٍ لفظيّة. الشعر، بالنسبة إلى الذين حافظوا على معنى السرّ الشعريّ، هو «عمل مقدّس». أعني أنه يتخطّى سلّم العمل الإنسانيّ العاديّ. إنه يحاول، كمثل السيمياء، أن يَتّحد بسرّ «الخَلْقِ الأصليّ»، أي أن يُكملَ **العملَ الكبير** في بؤرة الكون الأصغر.

هذا يُوضح، بالنسبة إلى السّيميائيين، أنّ للعمليّة التحوليّة الماديّة قيمةً «شعرية» سحريّة ـ مقدّسة. وبالمقابل، فإن الشعر الحديث مشروعُ تحويلٍ في اللّغة، ولا يعرف الذين ينتقدونه ما يقولون حين

يصفـونه بـأنه سيميـائيّ. إنه يحـاول أن يحقّق، بفضل عملية تحـويـل خارجية، تحوّلاً داخليًّا. وهو، في ما يُختصّ بالسوريالية، يَفتتح محاولـةً لتحوّل الإنسان والكون، بفعل القِرانِ بين الكتـابة الآليـة، والمصادفـة الموضوعيّة، بين أمَاراتِ الرّؤيا والتمجيد الآتي للإنسان.

السّيمياء، إذن، شعرٌ، بـالمعنى الأكثر قـوة، والسوريـالية هي حَقـاً تحـويلٌ سيميـائيّ. لكلتيهما الهـدف نفسه: تحـويل الإنسـان والكـون، بتحويل المادّة ـ المعدنيّة أو اللغويّة».

ميشال كارّوج

(المصدر نفسه، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥)

ـ ٩ ـ

«تَتبطَّنُ النّهجَ المعـرفيّ في السوريـالية، كـما هو الشـأن في السّيمياء، إرادةٌ لتحويل الإنسان والكون، وإعادة الإنسان إلى مكانه الخاصّ به، باستعادة قدراتهِ الضائعة».

(المصدر نفسه، ص ٢٥٥)

ـ ١٠ ـ

«لن يكون للمعرفة العلميّة للطبيعـة قيمة إلاّ شريـطةَ **التّماسّ** مـع الطبيعة بالطّرق الشعرية، وأجرؤ على القول: بالطّرق الأسطوريّة».

بريتون

(المصدر نفسه، ص ٢٥٦)

ـ ١١ ـ

«يسمح تذكّر الجنّة الضائعة للإنسان بألاّ يرضى عن شروطه المفروضة عليه في هذا العالم، ويمنحه كذلك القوّة الكافية للعمل على تخطّي هذه الشّروط».

(المصدر نفسه، ص ٢٥٦)

ـ ١٢ ـ

«إنّنا نعيش في أنقاض الجنّة. لكن، من هنا، نحظى بالأمل في بلوغ النقطة العليا».

ميشال كارّوج

(المصدر نفسه، ص ٢٥٦)

ـ ١٣ ـ

«هل يقبل بريتون مفهوم السّقوط الأصليّ الذي يعود أيضاً إلى التّقليد الأسَرْاريّ (ésotérique)؟ ولئن كانت السّوريالية تحتفظ بجوهر الشعور الدّيني، فإنها بالمقابل تنبذ فكرة المُفارقة (التّعالي)، وترفض المذهبيّة الدّوغمائيّة، وهذا ما حال دون أن تتبنّى تبنيّاً كامِلاً رؤية الواقع كما يقدّمها الهِرْمسيون».

(المصدر نفسه، ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨)

ـ ١٤ ـ

«رُبَّما كانت السّوريالية، بإيثارها الرّغبة «الحاملة الكبيرة للمفاتيح»

تُجازِف بعدم دخولها العالَمَ المُدهش. وإذا كانت تنزع عن الواقع واقعيَّته، فإنّ الرّغبة لا تكفّ، مع ذلك، عن إعادتها إليه. أليس، إذن، هذا التّمجيدُ للرغبة، وللحريّة تْبعاً لذلك، هو ما يُبقي السّوريالية على بُعْدٍ مُتَساوٍ من النّزعة الماديّة ومن النّزعة الرّوحانية؟»

(المصدر نفسه، ص ٢٥٩)

VII ـ اللّغة

- ١ -

«أعلنت السّوريالية طولَ وجودِها أوّلية اللّغة. الأولّية زمنيًّا: كانت الكتابة الآليّة (. . .) في أساس إنشاء الحركة. (. . .) والأولّية أيضاً، في الأهميّة التي أعطيت لِلّغة، لا بوصفها وسيلةً للتواصل فقط، بل بوصفها وسيلةً للتعبير والعمل، والاثنان مترابطان. يقول السورياليون ما خلاصته أنّنا نقدر، إذا لم تخنّا اللّغة، أن نعبّر عن أنفسنا تعبيراً كاملاً، دون أيّ عائق، وأن نعرف أنفسَنا كما نحن، فيما يتخطّى الأعراف الاجتماعيّة. ومنذ أن تتأسَّس هذه المعرفة، فإن البشر يتفاهمون مباشرةً، ويستطيعون بدءاً من ذلك أن يشاركوا جميعاً في تغيير العالم. ثَمّة حنينٌ لِلّغة الأصلية عند بريتون، خصوصاً؛ يشبه حنين رُوسّو.»

(المصدر نفسه، ص ٣١١ ـ ٣١٢)

- ٢ -

«يكفي أن نتناول بالنّقد القوانين التي توجّه تجميعها (الكلمات).

أليست سَطحيّةُ عالِمنا تابعةً بشكلٍ أساسيّ لقدرتنا على التّعبير؟ (. . .) ما الذي يمنعني من تشويش نظام الكلمات؟ (. . .) يمكن اللّغةُ بل يتوجّب أن تُعْتَق من عبوديّتها. لا وصفَ للطبيعة، لا دراسة للعادات! صمتاً، لكي أعبرَ حيث لم يعبر أحدٌ قطّ، صمتاً ـ أن أعبرَ بعدك، يا لغتيَ الجميلة».

بريتون

(المصدر نفسه، ص ٣١٤)

- ٣ -

. . . «غابت اللّغة بوصفها أداةً، ذلك أنّها أصبحت هي الموضوع. رُفعت إلى أعلى درجة، بفضل الكتابة الآليّة. إنها الآن تمتزج بِـ «فكر» الإنسان، مرتبطةً بالعِفويّة الحقيقيّة: إنها الحرّية الإنسانيّة، الفاعلة، الظاهرة. أن تنبذ البناءات العقلانية، وأن تتلاشى الدّلالات الكونيّة ـ فذلك يَعني أنّ اللغة لا يجوز أن تُسْتَعْمَل، أنها لا تجوز أن تُستخدم لكي تُعبر، أنّها حرّةٌ، وأنّها الحرّية نفسُها.

عندما يتحدّث السّورياليون عن «تحرير» الكلمات، عن التّعامل معها بطريقةٍ لا تنظر إليها بوصفها آلاتٍ صغيرة، فإنّ ذلك مطلبٌ اجتماعي حقيقيّ يعملون له. فهناك أشخاص وطبقة من النّاس يعاملهم آخرون بوصفهم أدواتٍ، وعناصرَ تبادل: الحرية، في الحالتين، وإمكانية أن يكون الإنسان ذاتاً، هما مباشرةً موضعُ المشكلة.

بيدَ أنّ تحرير الكلمات لا يمكن أن يكون إلاّ بمعنىً مزدوج. فليست

الكلمة بحَصْر التّعبير هي التي تُصبح حرّةً في الكتابة الآليّة، بل الكلمة وحريتي تصبحان شيئاً واحداً. أنزلقُ في الكلمة، تحتفظ بأثري، فهي واقعي المطبوع. إنّها تَتوحَّدُ بِـ «لا وحدتي». هذا من جهة. أمّا من الجهة الثانية، فإنّ حرّية الكلمات تعني أنّ الكلمات تصبح حرّةً مِن أجل ذاتها: لا تعود تابعةً حَصْراً للأشياء التي تعبّر عنها، بل تَفْعل لحسابِها، تلعبُ، «تمارس الحبّ»، كما يقول بريتون».

موريس بلانشو

المصدر نفسه، ص ٣٢٦ - ٣٢٧)

- ٤ -

«إن قَوْلَ السورياليين بأنّ اللّغة نَهْرٌ جَوْفيٌّ، ومن واجبهم أن يُظْهروه، قادهم إلى أن يطرحوا مشكلة الإلهام بطريقةٍ تختلف عن طريقة الرومنطيقيين. فهذا النّهر هو للجميع، كما يرون، ويكفي أن نعرف كيف نسمع هديره، يعني أن نُحقق الشُّروطَ المؤاتيةَ لسماعه».

(المصدر نفسه، ص ٣٢٨)

- ٥ -

الشّاعِرُ هو المُلْهِمُ، لا المُلْهَم.

ايلوار

(المصدر نفسه، ص ٣٣٩)

VIII ـ الكتابة

ـ ١ ـ

«السّورياليون هم أوّلاً شعراء. وهم بوصفهم كذلك، يتأمّلون في طُرق التّعبير، وبخاصّةٍ الصّورة، ناقلة الشّعر، بامتياز. ليست المسألة بياناً، بل هي حياةٌ وعمل بقدْر ما تبدو لهم الصُّوَر، استناداً إلى تجربة الكتابة الآلية، أنّ اللاّشعورَ هو الذي يُمليها. وإذ يكتبها الشاعر، يلقي جسراً من الذاتيّ إلى الموضوعيّ، يَتصَادَى مع الكون، ويعمل بلغته على تغييره».

(المصدر نفسه، ص ٣٥٤)

ـ ٢ ـ

«الصّورة ابتكارٌ فكريّ محض. لا يمكن أن تنشأ من التّشبيه، بل تنشأ من التّقريب بين واقعين متباعدين قليلاً أو كثيراً. بقدر ما تكون علاقات هذين الواقعين بعيدة وصحيحة، تكون الصّورة قويّة، وتتمتّع بطاقة انفعاليّة وواقعيةٍ شعريّة.

لا يمكن أن يتقارب، بشكلٍ مفيد، واقعان ليست بينهما أيّة علاقة. (...)

لا تجيء قوة الصورة من كونها عنيفةً أو عجيبة، (brutale ou fantastique)، بل من كون تداعي الأفكار بعيداً وصحيحاً. (...)

العظيمُ ليس الصّورة، بل الانفعال الذي تُحدثه (...) مثل هذا

الانفعال، صاف، شعريًّا، لأنّه تولّد خارجَ كلّ تقليدٍ، وكلّ استذكار، وكلّ تشبيه.»

بيار ريفيردي

(المصدر نفسه، ص ٣٥٤ ـ ٣٥٥)

- ٣ -

«يكمن معيار قوة الصّورة السّوريالية وأصالتِها، في اللاّمتوقع، في تقطّعها، في مفاجأة انبثاقِها. الصّورة شرارةٌ ـ بسطوعها، وبسُرْعة زوالها. «الصّور الأكثر حيويّةً هي الأسرع زوالاً» يقول بريتون. وبقدر ما تمتلك الاستعارة خاصيّةً انفجاريّةً، ومتنافرة، تمتلك طاقةً إيحائية، وتُحْسِن التّعبيرَ عن حسّ المشاركة الكونيّة».

إيجيلدنجر

(المصدر نفسه، ص ٣٥٨)

- ٤ -

«يجب أن تكون القصيدةُ انـدحاراً للذّهن. لا يمكن أن تكـونَ شيئاً آخر.

القصيدة هي نقيضُ الأدب.»

إيلوار، بريتون

(المصدر نفسه، ص ٣٧٥)

المحتويات

القسم الأول
الصوفية والسّوريالية

القسم الثاني
اللاّمرئي المرئيّ